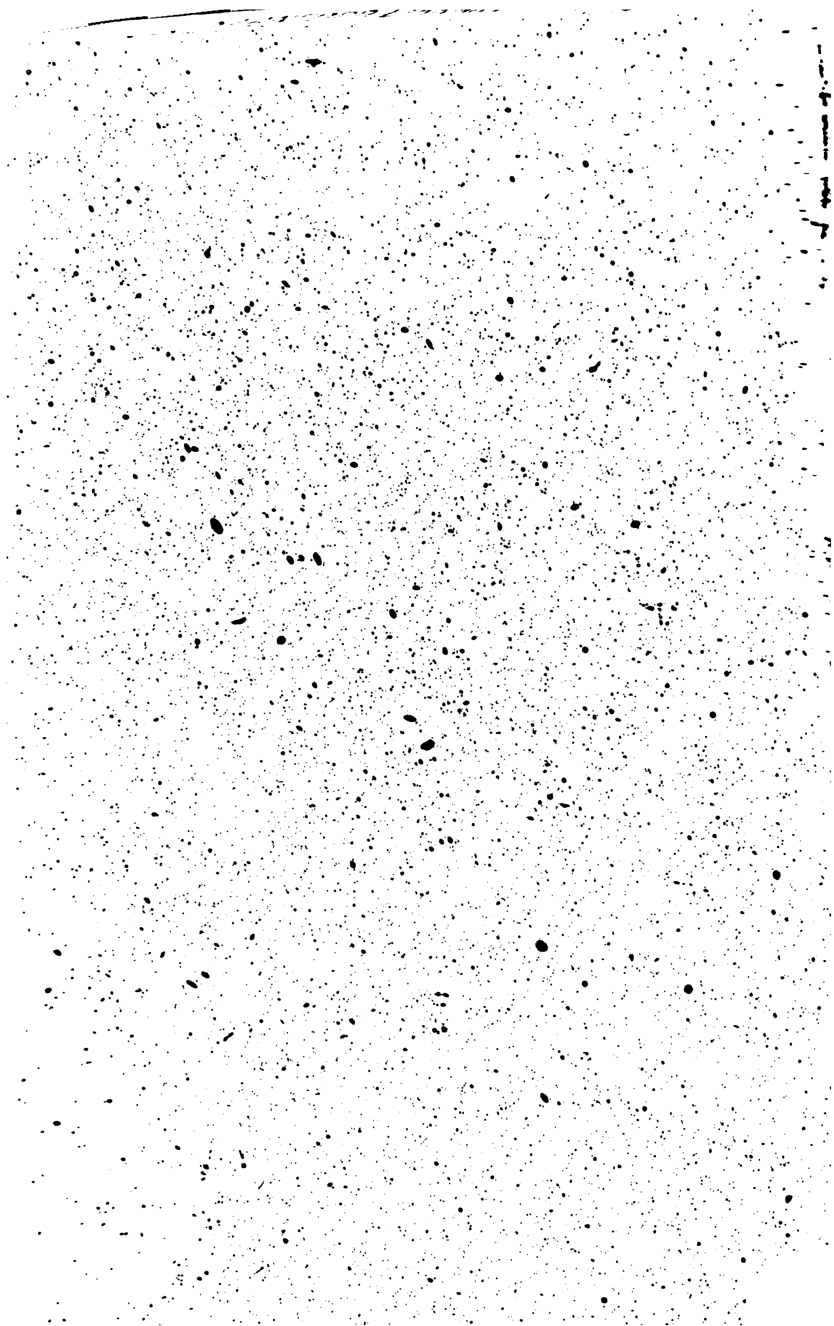




HISTOIRE

DE LA

CENSURE THÉATRALE

EN FRANCE

PAR

VICTOR HALLAYS-DABOT



PARIS

E. DENTU, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES

PALAIS-ROYAL, 13, ET 17, GALERIE D'ORLÉANS

HISTOIRE

DE LA

CENSURE THÉATRALE EN FRANCE

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

HISTOIRE

DE LA

CENSURE THÉATRALE

EN FRANCE

PAR

VICTOR HALLAYS-DABOT



PARIS

E. DENTU, ÉDITEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES

PALAIS-ROYAL, 13 ET 17, GALERIE D'ORLÉANS

1862

AVANT-PROPOS

Le théâtre veut être étudié sous une double face. Il n'existe pas uniquement par la peinture des passions de l'âme et des caractères humains ; il a une autre vie, vie moins apparente, mais plus curieuse peut-être. Le théâtre est une façon d'histoire intime d'un peuple ; il reproduit la physionomie d'une époque, il en révèle l'esprit moral, il se fait l'écho des bruits qui courent, il transmet les caprices de la mode, enfin il commente, souvent même il explique les mouvements politiques. Certes, il serait d'une exagération puérile de placer le *Mariage de Figaro* parmi les causes de la Révolution, comme de faire de la pièce : le *Chevalier de Maison-Rouge ou les Girondins*, et de certains drames humanitaires, le prologue des journées de Février ; mais qui pourrait

se refuser à voir dans ces œuvres, et plus encore dans le succès fiévreux qui les a accueillies, un reflet exact de la marche des idées, de l'état des esprits, des aspirations et des hardiesses des diverses classes de la société?

En contact incessant avec les hommes, avec les passions, avec les incidents de l'heure présente, le théâtre se laisse fatalement entraîner à lâcher la bride à sa verve prime-sautière, libre, agressive. Le jour où des pièces ont, soit blessé la conscience publique par des tableaux de mœurs trop libres, soit froissé le gouvernement par des satires et des personnalités trop acerbes, l'autorité est intervenue et a mis un terme à ces excès. Alors s'est établie entre le pouvoir et l'écrivain une lutte, lutte féconde en enseignements. Que l'on connaisse les sacrifices imposés, ainsi que les libertés accordées à l'écrivain, et la pièce interdite et la scène approuvée ne révèleront-elles pas tout ensemble l'esprit public et l'esprit du gouvernement au jour de l'interdiction, à l'heure de l'autorisation? C'est à ce point de vue particulier que nous voulons envisager l'histoire du théâtre. Il y a là, croyons-nous, une étude qui n'est ni sans intérêt ni sans utilité.

Platon, le premier, proclama la nécessité d'une loi qui astreignît le poëte à ne point s'écarter dans ses vers de ce qu'on tient dans l'État pour légitime, juste, beau et honnête; il demandait qu'aucune pièce

ne fût représentée avant d'avoir été examinée par des censeurs[1]. Le philosophe connaissait tous les entraînements de l'imagination et son génie lui révélait le rôle important que le théâtre est appelé à jouer chez une nation policée. Il est trop intimement lié à la vie intellectuelle, à l'éducation morale et politique d'un peuple, pour qu'un entrepreneur ait le droit de transformer, au gré de sa fantaisie, la scène en tribune ou en maison suspecte. Il n'y a pas là seulement une question de sûreté publique et de morale, il y a une question d'art. La poésie dramatique est comme un champ qui, pour porter une riche moisson, veut n'être pas envahi par les herbes parasites, qui étreignent, dominent et étouffent le bon grain. Il faut au drame et à la comédie une liberté sagement réglée : la liberté du bien et non la liberté du mal, la liberté,

.... *Sublato jure nocendi,*

comme dit Horace, en son *Art poétique;* la licence leur est fatale, la licence, qui, multipliant les œuvres immorales, cyniques et délétères, pervertit le goût public, fait tomber le niveau de l'art et amène les esprits les meilleurs à faire des concessions aux appétits du jour. Or, que le théâtre saisisse une heure d'indépendance absolue, l'expérience des siè-

[1] Platon, *la République*, *les Lois*

cles montre avec quelle rapidité il glisse sur une pente funeste et comme entre ses mains la liberté devient facilement la licence.

On est donc en droit de penser avec Platon, avec les Pères de l'Église assez intelligents des besoins de l'esprit humain pour ne pas anathématiser la fable dramatique, avec les moralistes et les législateurs de toutes les époques, que, contre les périls du théâtre, la censure offre seule une protection assez prompte pour être efficace.

Il n'en est pas, en effet, du drame comme du livre. Celui-ci se lit dans le silence du foyer; les idées qu'il propage, les paradoxes qu'il émet, les tableaux qu'il présente n'influent sur l'esprit du lecteur que dans la mesure de son imagination et de ses opinions individuelles. Les lois et les tribunaux ordinaires auront toujours le temps de faire utilement leur devoir.

L'œuvre dramatique éclôt avec une soudaineté qui exige une autre action. Voyez ces masses attentives au spectacle qui se déroule devant leurs yeux, étudiez ces physionomies haletantes qui reflètent toutes les passions du drame, écoutez les appréciations brèves et brutales, les conclusions d'une logique parfois imprévue, les jugements sans appel qui partent de mille bouches pour courir du salon à l'atelier, du café au cabaret, et vous comprendrez avec quelle énergique puissance le théâtre s'empare des imagi-

nations populaires, quel germe, mauvais ou bon, il dépose dans les esprits.

Il règne, à travers une salle, comme un courant électrique qui, passant du comédien au spectateur, les enflamme tous deux d'une ardeur soudaine et leur donne une audace inattendue. Le public ressemble à une troupe d'enfants. Chacun d'eux pris isolément est doux, facile, parfois craintif; réunissez-les, vous êtes en face d'une bande hardie, tapageuse, souvent méchante. Le courage ou plutôt la lâcheté anonyme est une force si puissante! L'équivoque la moins grossière perd son voile devant le rire libertin d'honnêtes gens, qui rougiraient d'un mot douteux dit dans leur maison. Une allusion maligne, souvent même sanglante, n'effarouchera pas des esprits timorés, alors que, perdus dans la foule, ils ont le plaisir, et non le danger, de la manifestation. Les théories sociales les plus osées et les plus fausses exalteront un peuple qui, dans l'émotion du drame, ne saura pas discerner la perfidie des déclamations et des peintures qu'on lui présente. Quand des milliers de spectateurs, entraînés par l'enivrement de la représentation, auront subi une influence fatale; quand le retentissement du scandale aura fait du scandale même un malheur public, quelle sauvegarde la société trouvera-t-elle dans la marche lente et méthodique des lois?

La censure peut être préventive ou répressive.

Nous croyons ce second mode aussi nuisible aux intérêts publics qu'aux intérêts privés, et, sans vouloir entrer dans une discussion théorique, nous laisserons la parole aux faits, qui nous montreront, à diverses époques, la liberté absolue amenant la répression et la répression conduisant fatalement au système préventif.

Ce système une fois adopté, on se demandera comment devront le comprendre les hommes chargés de le mettre en œuvre. Peut-on fixer d'une manière précise les limites du champ accordé à la pensée humaine? Peut-on établir d'une manière fixe et immuable les règles de la censure théâtrale? Oui et non. Oui, s'il s'agit des principes qu'elle est chargée de sauvegarder. Il est trois grandes idées qu'il faut maintenir respectées, car elles sont la vie et la force d'une nation : le sentiment religieux, le sens moral, l'esprit patriotique. Protéger les bases constitutives de toute société contre les insultes et contre les attaques, ne point laisser faire de la scène une chaire d'athéisme et d'immoralité, empêcher le théâtre de tourner en assemblée politique ouverte à toutes les passions des partis, telle est la mission de la censure.

Maintenant, si l'on entre dans l'application, où s'arrêtera le bien? où commencera le mal? Quelles franchises seront accordées au poëte? Quelles idées, quelles formules, quels mots faudra-t-il proscrire? Bien hardi qui croirait pouvoir donner des règles fixes

de conduite. Le censeur suivra toutes les fluctuations des idées et du langage. Selon les temps et les lieux, selon les mœurs et les passions du moment, les points de vue diffèrent, les doctrines se relâchent, les manières de juger, de sentir, et même de parler, se modifient. Ainsi les deux siècles qui ont précédé le nôtre ont-ils eu les mêmes yeux, les mêmes oreilles, la même langue pour comprendre et exprimer les mêmes idées?

Observatrice intelligente de la vie intime de son temps, la censure se rendra compte de tous les symptômes d'honnêteté ou de démoralisation qui se produiront, prête à seconder les uns, à réprimer les autres, et, suivant les circonstances, souvent même suivant le public, elle se montrera tour à tour facile ou sévère. Elle ne craindra pas d'avoir un poids différent pour l'œuvre du poëte qui parle aux intelligences d'élite, et pour le drame vulgaire qui s'adresse aux esprits encore mal éclairés. Si étrangère qu'elle reste à toute appréciation littéraire, elle ne pourra s'empêcher de laisser plus de hardiesses à la responsabilité de l'homme d'un talent connu, qu'à celle de l'auteur ignoré. Le talent et la réputation ont leurs immunités; et, sans pousser cette théorie trop loin, on ne peut nier que souvent telle audace ou telle légèreté, qui, sauvée par l'élégance de la forme, n'excite que l'enthousiasme ou le rire, présentée avec la lourdeur brutale de la médiocrité,

ferait protester les hommes et rougir les femmes.

Une pièce foncièrement immorale trouvera la censure impitoyable, en quelque lieu qu'elle doive se jouer; mais, lorsque, le fond admis, on en arrive aux détails, il y a lieu de tenir compte jusqu'à certain point du public auquel l'œuvre est destinée. On ne pourra émonder d'une main aussi rigide le vaudeville de tel théâtre notoirement consacré au genre grivois que la comédie composée pour une scène plus relevée, le drame qui fait appel à des spectateurs d'un âge viril que la féerie et l'opéra-comique où le père de famille s'aventurera avec des enfants, avec des jeunes filles. Mais, même dans les œuvres les plus risquées, dans les théâtres les plus connus pour leur légèreté, il n'est pas, à la scène, de badinage admissible qu'une femme honnête, honnête de cette honnêteté sincère qui exclut et une facilité trop grande et une pruderie ridicule, ne puisse entendre en pleine loge, à visage découvert. Telle est, croyons-nous, la façon vraie de comprendre et d'appliquer la censure théâtrale.

HISTOIRE

DE LA

CENSURE THÉATRALE

EN FRANCE

CHAPITRE PREMIER

LA CENSURE AU MOYEN AGE.

Le théâtre grec. — Lois répressives. — La censure à Rome. — Charlemagne. — La *Fête des Fous*. — Eudes de Sully. — Le vieux théâtre. — Ordonnance de 1402. — La censure préalable établie en 1442. — Sévérités de Louis XI. — Louis XII. Liberté absolue. — Pierre Gringore et Jules II. — François Ier rétablit la censure. — Les *Actes des Apôtres* et les *Actes du vieil Testament*. — Le roi et le parlement sont en lutte. — Suppression des mystères. — Les clercs de la Basoche. — *I Gelosi* sous Henri III. — La ligue. — Le prince Maubriani. — La comédie de collége. — Règlements. — *Chilpéric, roi de France*, du régent Léger.

Si l'on jette un coup d'œil sur les temps anciens, on voit le théâtre, dès ses premiers pas, en lutte avec l'autorité, qui veut le renfermer dans les limites d'une sage liberté

Au début, la Grèce abandonne les poëtes à leurs inspirations ; tout leur est livré : gloire de la patrie, respect des

individus, gouvernement établi ; il n'est pas d'entraves pour leur génie. L'abus arrive rapidement ; l'art dramatique n'est pas sorti des premiers bégaiements de l'enfance, les chefs-d'œuvre ne sont pas éclos, que l'honneur national blessé se révolte contre un poëte, qui a osé mettre en scène la prise de Milet par Darius. Phrynicus expie ce crime de lèse-nation en payant une amende de mille drachmes. Les hommes de génie paraissent : bientôt la tragédie devient philosophique et sermonneuse, la comédie agressive et pamphlétaire. Les questions politiques sont discutées sur le théâtre, les opinions individuelles accusées et dénoncées avec toute l'aigreur de l'esprit de parti. Les chefs de l'État, les généraux, les simples particuliers eux-mêmes, sont traduits sur la scène, non sous un masque d'emprunt, mais en leur nom, avec leur physionomie. Sans contester en rien l'esprit, le talent, le génie d'Aristophane, on peut se demander au nom de quelle liberté un écrivain s'empare d'un homme, en fait un personnage ridicule, fripon, menteur, fourbe, et le jette tout vivant en pâture aux passions de la foule. Admettons tous les crimes de Cléon, veuillons croire une heure aux fautes de Socrate, admettrons-nous cette justice de la place publique?

Deux décrets mirent un terme à cette licence : l'un défendit d'attaquer aucun citoyen par son nom, l'autre supprima la parabase. La parabase était un monologue du chœur ; le poëte suspendait l'action du drame pour parler de ses propres affaires, ou plus souvent pour traiter des affaires publiques. La suppression de ces déclamations parasites, l'interdiction des personnalités, telles sont les

mesures répressives que l'on rencontre dans l'histoire du théâtre grec; mesures tardives, et que Platon, avec raison, trouvait insuffisantes.

A Rome, l'ouvrage choisi par l'édile pour les jeux était soumis à l'examen de cinq magistrats, qui autorisaient la mise à l'étude et la représentation. Il existait, de plus, une loi qui défendait d'insulter, et même de nommer, un homme vivant; cette loi était sévèrement exécutée. Nævius, pour avoir offensé Scipion, alla mourir dans l'exil. Pendant les troubles qui accompagnèrent la chute de la république, la censure fut supprimée. Rétablie par Auguste, elle fut abolie bientôt, et pour toujours. Quel serait d'ailleurs son rôle sous des Néron, sous des Galba? Sous un régime pareil, quelles hardiesses craindre? Puis, qu'était devenu l'art en des temps où les rugissements des lions dans le cirque et les cris des gladiateurs expirant sur l'arène, étaient les plus chères délices de toute la nation?

Le vieux monde se meurt. Au règne de l'esprit et de l'intelligence succède la domination de la force brutale; les beaux-arts disparaissent en ces âges de ténèbres. Seuls, quelques fervents timides, dans le silence d'une province écartée ou dans l'ombre d'un cloître, entretiennent le culte des arts et des lettres. Mais à mesure que la nuit se fait moins sombre, le chaos moins confus, que des ruines du passé sort le monde nouveau, l'esprit revendique ses droits et redevient une puissance. Ce n'est pas que l'on voie de suite refleurir le théâtre; mais enfin, le peuple se plaît déjà à se grouper autour d'un tréteau pour écouter quelques scènes comiques. Ces scènes devaient être bien graveleuses, pour paraître inconvenantes à cette société en-

core barbare et mal policée. Cependant Charlemagne crut devoir sévir. Ce prince éclairé comprit de quelle gravité étaient les bonnes mœurs dans un État en formation; et, tandis qu'il fondait des écoles pour répandre les lumières, il rendait, en 789, une ordonnance qui arrêtait le débordement de ces histrions. Cependant ils ne meurent pas; on les voit exercer leur métier en plein vent, jusqu'au jour où Philippe le Bel, indigné de leur licence, les bannit de la cour. Ils disparaissent alors ou se transforment en simples bateleurs.

Dans la jeunesse des sociétés, alors que la foi est encore vive et commune, le temple est le centre et l'âme de la cité; les cérémonies religieuses sont le premier spectacle des populations croyantes. Ces fêtes prennent un éclat et une solennité, qui, tout en frappant l'imagination, occupent et amusent les esprits. La Grèce, pour honorer ses dieux, faisait appel à toutes les pompes du luxe, à toutes les ressources de l'intelligence; et pendant longtemps les splendeurs du culte furent les seuls divertissements populaires. En France, dans les âges primitifs, l'église est aussi une récréation publique. Mais, comme en Grèce jadis, les fêtes, célébrées dans la basilique, et auxquelles la religion, en réalité, ne sert que de prétexte et de masque, prennent bientôt une allure si vive, si licencieuse, que le clergé comprend le danger et l'inconvenance de ce mélange du sacré et du profane.

A certains jours de l'année, notamment entre Noël et l'Épiphanie, les portes de l'église sont ouvertes à toutes les mascarades les plus folles; des processions burlesques s'organisent; des parodies complètes de la messe et des

cérémonies sont jouées sur les degrés de l'autel par de gais compagnons à moitié ivres, qui transforment en chants burlesques les psalmodies liturgiques. La *Fête des fous*, la *Fête de l'âne*, la *Fête des innocents*, la *Fête du renard*, tels étaient les noms de ces extravagances. Après avoir rempli les voûtes sacrées de ses cris, de ses blasphèmes, de ses obscénités, la bande joyeuse se répandait par la ville, et des échafauds, préparés d'avance, lui permettaient de redire en plein vent les scènes qu'elle venait de représenter dans l'église, ou d'en inventer de nouvelles. C'est là une manifestation de l'esprit dramatique dont il faut tenir compte. Eudes de Sully, l'évêque de Paris, voulut mettre un terme au scandale de ces représentations, et il publia un mandement qui les interdisait dans toutes les paroisses de son diocèse. Cette tentative de répression ne réussit pas complétement, les édits de plusieurs conciles le prouvent, et la profanation continua pendant de longues années.

Nous étudions ici le théâtre à un point de vue trop spécial, pour pouvoir suivre pas à pas tous ses progrès et toutes ses transformations. Aussi, nous passerons rapidement sur son enfance, comme plus tard nous négligerons le côté littéraire de son histoire, pour ne nous occuper que de ses démêlés avec l'autorité.

L'art dramatique, en France, part de trois sources différentes, qui, avec le temps, se rejoignent et se confondent.

De pieuses confréries, profitant de l'élan religieux imprimé à l'esprit public par les croisades, mettent en scène Dieu et le diable, les saints et les damnés, le paradis

et l'enfer, et elles font des mystères sacrés un objet d'amusement et de spéculation.

La Basoche, créée et organisée en 1302 par Philippe le Bel, a des jours de fête pour lesquels il lui faut des divertissements; elle n'en trouve pas de meilleurs que les jeux scéniques. Mais elle cherche un genre plus mondain que celui des confrères, et elle invente la moralité, espèce de satire un peu abstraite de l'humanité, et la farce, joyeuse débauche d'esprit.

Enfin, à côté des basochiens, et souvent confondus avec eux, on voit des jeunes gens, riches désœuvrés, élèves de l'université, poëtes de province, parfois même clercs de la basoche ou du châtelet, se réunir en société sous le nom des enfants sans souci. Ils se donnent un prince, qui s'appelle le prince des sots, et, sous le nom de sotties, ils jouent des petites pièces mordantes, personnelles, agressives, qui, par leur audace, rappellent les libertés du théâtre grec.

Une partie de la bourgeoisie n'assista pas sans regret à la mise en scène religieuse des mystères; aussi, quand les organisateurs de ces divertissements voulurent donner à leur spectacle une forme régulière et s'établir aux portes de la capitale, le prévôt de Paris leur refusa son autorisation. Les confrères de la Passion résistent; ils en appellent à Charles VI, et, bravant le prévôt, s'installent au cœur de Paris, à l'hôpital de la Trinité. Le débat dura quatre ans; en 1402, Charles VI, après avoir assisté à leurs représentations, « leur octroie autorité, congé et licence de faire jouer quelque mystère que ce soit, soit de la passion et résurrection ou autre quelconque, tant de saints comme

de saintes qu'ils voudront élire. » Le privilége était large ; seulement, une de ses clauses laisse voir la première trace de l'action de l'autorité sur les spectacles. Les confrères sont soumis à la surveillance de deux ou trois officiers du roi, dont le choix leur est laissé. Ces officiers, nommés pour un an, étaient des sergents du châtelet. Espèces d'inspecteurs des théâtres, ils devaient avoir pour mission de signaler les désordres et de rendre compte au roi de l'effet produit par les spectacles.

A la même époque, la basoche, entraînée par l'agitation que la guerre avec l'Angleterre, l'invasion et les discordes intestines jetaient dans Paris, écoutait trop les inspirations du moment. Cédant à toutes les colères, sans pitié pour les malheurs de la patrie, sans respect pour les infortunes royales, elle poursuivait de ses attaques les chefs de l'État, les simples particuliers, et même les hauts dignitaires de la basoche. A peine Charles VII eut-il reconquis son royaume, que son plus vif souci fut de rétablir l'ordre intérieur, de calmer l'agitation, d'apaiser les esprits. On n'obtient pas un pareil résultat avec la liberté absolue du théâtre, alors que les farces les plus licencieuses portent sans cesse atteinte à la morale publique, alors que les personnalités les plus directes et les plus violentes se produisent sur les tréteaux.

Le roi commence par défendre aux basochiens de rien mettre dans leurs farces qui puisse offenser la réputation des citoyens ou blesser la pureté des mœurs. Mais au sortir de longues guerres civiles, ce n'est pas en un jour qu'une jeunesse turbulente apprend le respect de la loi ; les habitudes d'indépendance sont trop fortes pour céder devant

une injonction. Les clercs, intimidés un jour, reprennen le lendemain leur allure agressive, gouailleuse et libertine. Le parlement se fâche; ses colères restent sans effet. Il en arrive alors, tout à la fois, à une mesure répressive, qui fera expier aux coupables les fautes commises; à une censure préalable, qui sera une garantie pour l'avenir.

Ceci se passait en 1442. Des basochiens avaient joué malgré une défense formelle. Les principaux meneurs sont jetés en prison et mis au pain et à l'eau. Voilà pour le présent. Il est défendu aux clercs de jamais jouer une satire, avant qu'elle n'ait été approuvée par un censeur. Voilà pour l'avenir. Ainsi, au milieu du quinzième siècle, le système préventif est mis en vigueur. Fut-il établi d'une manière définitive? ou même, put-il se maintenir longtemps? Les faits témoignent du contraire. On trouve, sous Louis XI, des arrêts qui, tout en montrant combien le caractère de ce roi, et le but auquel il tendait si énergiquement, pouvaient peu s'accorder avec les libres paroles de la comédie, prouvent aussi que les basochiens avaient dû s'émanciper de nouveau.

Les choses, en 1476, en étaient arrivées à ce point, qu'un arrêt défend, « *pour certaines causes à cela mouvans*, à tous clercs et serviteurs, tant du palais que du châtelet de Paris, de jouer publiquement audit palais ou châtelet, ni ailleurs, en lieux publics, farces, sotties, moralités, ni autres jeux à convocation de peuple, sous peine de bannissement du royaume et de confiscation de leurs biens. » L'arrêt va plus loin. Il leur défend de demander la permission de jouer, sous peine d'expulsion du palais ou du châtelet. Cette défense n'empêche pas le roi de la

basoche, Jean Léveillé, Martin Houssy, Théodart de Coatnampron, et autres clercs acteurs, de présenter, l'année suivante, une requête à la cour. Mais ils n'obtiennent qu'une menace de répression plus sévère ; au bannissement, on ajoute la peine des verges. Les basochiens, on le comprend, ne renouvellent pas leur demande ; ils attendront la mort de Louis XI.

Le règne de Charles VIII ne leur fut pas beaucoup plus favorable. Les représentations, autorisées de nouveau, sont surveillées très-rigoureusement. Charles VIII ne veut pas que son gouvernement soit attaqué par les basochiens ; mais leur nature satirique l'emporte ; ils se permettent quelques plaisanteries qui déplaisent au roi ; cinq d'entre eux sont condamnés à la prison, et les défenses de jouer remises en vigueur.

La basoche et les enfants sans souci touchent à leurs beaux jours. Louis XII leur rend tous leurs priviléges, et sa protection intéressée leur permet toutes les licences. La censure n'a rien à faire sous un régime aussi complet de liberté ; nous jetterons cependant un coup d'œil rapide sur le théâtre ; car il n'est peut-être pas sans avoir eu sur l'esprit moral et religieux du seizième siècle, une influence que l'on est en droit de regretter.

Louis XII, esprit libéral et éclairé, comprit quel secours le théâtre lui offrait. En France, il se trouvait en face d'une cour remuante, débauchée, livrée à toutes les intrigues. A l'étranger, il était aux prises avec des difficultés nombreuses ; un pape ambitieux et guerrier, l'épée à la main, le casque en tête, se jetait à travers la mêlée pour la défense et l'agrandissement de son pouvoir temporel. Afin

de pénétrer dans les secrets de son entourage, le roi livre toute sa cour et lui-même au roi de la basoche et au prince des sots. Pour combattre l'ennemi, il leur abandonne Jules II. Mais, en voyant par quelle pente rapide les sotties, les moralités et les farces en arrivent à la peinture ardente, personnelle, passionnée des ambitions de l'Église, n'est-il pas permis de penser que, si Louis XII se montrait si large à l'endroit des privautés de la comédie, c'est qu'il voyait en elle une arme pour frapper, au cœur même de Paris, celui qu'il allait combattre dans les plaines d'Italie, et légitimer cette guerre, auprès des esprits religieux, par le ridicule et l'odieux que les poëtes accumulaient sur son adversaire. Prenons les plus mordantes, et en même temps les plus remarquables de ces pièces, elles ne sont pas jouées sur la table de marbre, qui venait d'être donnée pour scène à la basoche, mais bien dans le quartier le plus tumultueux de la ville, un jour de réjouissances générales.

On objecterait en vain que ces pièces étaient l'œuvre du prince des sots. A cette époque, basochiens et enfants sans souci s'étaient à ce point mêlés; ils avaient fait un échange si continuel de répertoire, que l'auteur et le genre de la pièce n'auraient pu être un motif d'exclusion de la salle de marbre. Aussi, quand le mardi gras de l'année 1511, Pierre Gringore faisait jouer solennellement aux halles le *Jeu du prince des sots* et l'*Homme obstiné*, quand le roi consacrait par sa présence et ses applaudissements l'autorisation donnée à ces attaques virulentes contre Rome, on doit voir dans l'éclat de cette représentation un appel à l'esprit public, une façon de lit de justice populaire,

CE : — .

où la cause de ...

L'accusation ...
pape sont en ...
l'autre sous ce...
habits pontif...
chise cynique ses ...
à la trahison les ...
aux prélats d'aban...
à l'assaut et cour...

Dans la moral...
core Jules II. ...
leurs les plus ...
accusations, ...
épargné.

Ces tableaux ...
cour et le peup...
et la politique ...
pas en livrant à ...
ne croyait faire le ...
quelques années ...
velle, partie d'une ...
travers la France ...
peut-être demain ...
famations, les ...
ser accabler l'...
facile aux discip...
lences change...
l'indifférence ...
lue et en haine ...
s'enchaînent ...

d'œuvres, telles que celles de Pierre Gringore, se termine logiquement par la saint Barthélemy et la ligue. Au milieu de la fusillade et des cris de la nuit du 24 août, au milieu du désordre de la guerre civile, il y a comme un lointain écho de ces saturnales dramatiques auxquelles préside le pouvoir royal.

Le règne de Louis XII est la première époque de liberté absolue, que l'on rencontre dans l'histoire du théâtre. Nous devions nous y arrêter, car, si courte que soit l'épreuve, elle est déjà complète. Rien ne gêne le poëte; ni la royauté, ni le parlement, ni la municipalité, aucun pouvoir enfin, n'entravent sa marche. On voit à quel degré de licence il en arrive, et quelles personnalités il se permet.

Il était un point, cependant, sur lequel Louis XII n'entendait pas raillerie, l'honneur de la reine. Pour la protéger, au milieu de ce débordement, le prince enjoint aux poëtes de respecter les dames, sous peine de pendaison. La menace était sévère, mais ce ne fut jamais qu'une menace.

Sous François Ier, la censure reprend son œuvre. Des arrêts du parlement font voir des rapprochements curieux entre les plaintes et les ruses des basochiens, et les malices ou les doléances de quelques-uns de nos directeurs de spectacles. On a vu de nos jours plus d'un impresario soumettre, le plus tard possible, à la censure une pièce offrant quelques côtés suspects, afin d'arguer du temps perdu, des dépenses faites, de la ruine imminente, pour apitoyer sur son sort. On en voit d'autres, la pièce une fois autorisée et jouée, rétablir peu à peu les mots coupés, les

jeux de scène supprimés. Les mêmes petites ruses se retrouvent au seizième siècle ; car le parlement est obligé, pour empêcher les receveurs de la basoche de se mettre en frais frustratoirement, de leur défendre de faire aucun cri ou jeu, avant qu'ils n'aient obtenu la permission de la cour. Pour que la cour eût le temps d'examiner à loisir, la requête devait être présentée quinze jours à l'avance. Le cri était l'affiche du temps, une sorte d'annonce en vers, qui se déclamait dans tous les carrefours de la ville. Ainsi, alors comme aujourd'hui, la représentation d'une pièce ne pouvait être annoncée sans autorisation. De plus, il était défendu, sous peine de prison et de punition corporelle, *de faire jouer autre chose que ce qui est, hormis les choses rayées*. Les basochiens étaient donc, eux aussi, tenus à suivre exactement le manuscrit examiné et censuré par le parlement.

La cour se relâchait parfois de sa sévérité pour les farces et les sermons. Ces pièces, moins importantes que les sotties, ressemblaient quelque peu à ces canevas italiens, que le comédien brode au gré de sa fantaisie. Ces badinages étaient exceptionnellement autorisés sans examen ; toutefois, il était formellement recommandé aux acteurs de ne scandaliser aucune personne, en la désignant par son nom, par son surnom, par une circonstance de famille, une indication de demeure ou autres circonstances, qui pourraient la faire connaître [1].

Nous venons de voir par quelles fortunes diverses avaient

[1] Voir, pour tout ce qui concerne la basoche, l'ouvrage de M. Fabre, *Histoire des clercs de la Basoche*.

dû passer les sotties et les moralités; si maintenant nous cherchons ce que sont devenus les mystères, nous trouverons ces spectacles, qui d'abord étaient la récréation d'une confrérie animée de l'esprit religieux, devenus uniquement un objet de spéculation pour quelques entrepreneurs cupides. Ce qui frappe également, c'est la lutte qui s'établit entre le pouvoir royal et le parlement au sujet de ces jeux. Le pouvoir royal protége les maîtres de la Passion; le parlement, ému de leur nouvelle condition d'existence, les surveille de très-près.

En 1541, on se prépare à jouer le *Mystère de l'ancien Testament*; le roi et le prévôt ont autorisé la représentation. Le procureur général intervient, et, dans un long réquisitoire, représente au parlement tous les inconvénients de ces jeux. Il paraîtrait que les bénéfices, réalisés par les confrères, avaient donné l'idée à des gens non lettrés ou de basse condition, tels qu'un menuisier, un tapissier, un marchand de poisson, un sergent à verge, de jouer les *Actes des apôtres*. Pour prolonger le spectacle, et par conséquent gagner plus d'argent, ces entrepreneurs et joueurs avaient ajouté des choses étrangères au mystère, et de plus entremis, au commencement et à la fin des jeux, des farces lascives.

Ce mélange d'histoire sainte et de plaisanteries profanes avait charmé un peuple encore croyant, et cependant ébranlé déjà dans sa foi par les pièces sceptiques et railleuses qu'on lui avait fait applaudir. La foule se pressait à ces représentations; les offices divins étaient négligés; par une persévérance, digne de ces gens que nous voyons aujourd'hui stationner, dès deux heures de l'après-midi, aux

portes de nos théâtres de drame, les bourgeois et les ouvriers, oubliant messe, vêpres et sermon, allaient, dès huit heures du matin, s'emparer d'une place qu'ils ne quittaient pas avant cinq heures du soir, heure à laquelle se terminaient les représentations. Pour courir au mystère, des prédicateurs supprimaient le sermon, des prêtres chantaient vêpres à midi.

Le procureur général se plaint du désordre moral qu'enfantent ces spectacles; il montre les aumônes et les charités plus rares, les adultères et les fornications sans nombre, les scandales continuels. Le peuple, en sortant, répétait toutes les plaisanteries licencieuses ou contraires à la religion qu'il avait entendues. Les accidents, arrivés dans la marche des machines, lui fournissaient matière à gouailler; un jour, le Saint-Esprit n'avait pas voulu descendre; une autre fois, Jésus-Christ n'avait pu sortir de son tombeau. Le procureur général conclut, en suppliant le parlement de ne pas autoriser ces nouveaux compagnons à jouer le *Mystère du vieil Testament;* « d'autant plus, dit-il, qu'ils veulent faire un ordinaire desdits jeux, pour exiger argent du peuple : davantage, il y a plusieurs choses au vieil Testament qu'il n'est expédient déclarer au peuple, comme gens ignorants et imbéciles, *qui pourroient prendre occasion de judaïsme à faute d'intelligence.* »

Le parlement n'avait pu empêcher la représentation du *Mystère des actes des apôtres*, il échoua également dans cette tentative contre le *Mystère du vieil Testament.* François Ier avait autorisé les *Actes des apôtres*, ainsi que le prouve le cri :

Notre bon roi, que Dieu garde puissant,
Bien le consent, au faict impartissant
Pouvoir récent de son autorité.

Il autorisa le *vieil Testament* par des lettres patentes. La cour les enregistra, mais, en même temps, elle défendit aux confrères d'interposer dans la pièce aucune chose profane, lascive ou ridicule.

Cette petite guerre, entre le parlement et les confrères, n'est que le prélude de la mesure radicale de 1548, qui met un terme à cette spéculation sur la religion. Un arrêt interdit la mise en scène de tous les mystères, et ne permet plus aux confrères de jouer autre chose que des mystères profanes, licites et honnêtes. Cette suppression absolue d'un genre qui, pendant de si longues années, avait été la joie de nos pères, montre quelle était l'autorité du parlement sur les spectacles.

La censure surveille de très-près les représentations des clercs de la basoche et des confrères, voire même celles des collèges. Elle est obligée de rappeler maintes fois les clercs au respect des personnes privées. Leur verve satirique les entraîne sans cesse au delà des bornes. Une année, on renouvelle la défense de nommer et de désigner qui que ce soit dans les pièces, sous la menace d'une peine corporelle; une autre année, on interdit une de leurs pièces. Un peu plus tard, l'examen des censeurs ne suffit pas; la pièce censurée doit encore être autorisée par le parlement. Celui-ci est toujours vivement préoccupé de l'interprétation, et il veut, en rendant le manuscrit, avoir une occasion de défendre aux acteurs d'offenser Dieu, l'État, les particuliers.

Sous Henri III, le parlement, toujours jaloux de son autorité, lutte contre les empiétements du prévôt de Paris et contre les tendances relâchées du roi. Par ordre de Henri III, le prévôt avait autorisé une troupe italienne à donner des représentations à Paris. Le prévôt est mandé devant la cour, qui le blâme vivement, et l'invite à ne plus se mêler de ces questions de police, qui ne le regardent pas. Quant aux représentations italiennes, elles sont interdites. Mais le roi était de mœurs trop faciles pour prendre goût aux tragédies ou aux comédies des confrères; un théâtre plus libre pouvait seul lui convenir; il fait venir d'Italie de nouveaux comédiens, *I Gelosi*, et il leur accorde des lettres patentes. Le parlement, n'écoutant que ce qu'il croit être son devoir, veut empêcher ces étrangers de jouer leurs comédies, qui, à en croire un contemporain, l'Étoile, n'enseignaient que paillardises. Henri III n'était pas prince à sacrifier ses plaisirs aux convenances publiques; sa cour, livrée à toutes les débauches, se souciait peu des questions de morale; forts de la protection du roi et de l'appui des courtisans, les bouffons italiens bravent les défenses, et continuent à représenter leurs farces, à la grande joie de tous.

Sous la ligue, les comédiens crurent pouvoir profiter du désordre qui régnait dans Paris, pour jouer leur petit rôle politique, et exploiter sur la scène les événements contemporains. Ils donnèrent des pièces sur la ligue, sur l'assassinat du duc de Guise, sur le duc de Mayenne. Les enfants sans souci jouèrent aux halles la *Mort du duc de Guise*, pièce tellement osée, que l'auteur ne crut pas devoir la faire imprimer. Les basochiens représentaient sur la table de marbre le *Guisien ou la perfidie tyrannique*

commise par Henri de Valois ès-personnes des illustres, revérendissimes et très-généreux princes Loys de Lorraine, cardinal et archevêque de Rheims, et Henri de Lorraine, duc de Guise. Un jour, les comédiens de l'hôtel de Bourgogne se permirent de mettre en scène le duc de Mayenne lui-même, sous le nom du prince Maubriani, en quête d'un fauteuil royal où se reposer. Mayenne goûta peu la plaisanterie, et l'hôtel de Bourgogne fut fermé.

Avant de quitter ces époques d'enfance et de tâtonnement, il est encore un genre de spectacle sur lequel nous devons jeter un coup d'œil, la comédie de collége. Ce fut de bonne heure un usage établi parmi les écoliers de jouer des pièces à certains jours de l'année. Comme les sotties, comme les farces, ces œuvres dégénèrent rapidement en satires grossières, et elles ne tardent pas à être soumises à un examen préalable.

Un règlement de 1488 exige que le principal censure toute comédie jouée par ses élèves, et qu'il n'y laisse subsister aucun trait mordant ou satirique, rien de déshonnête, qui puisse offenser un homme de bien. Il y a lieu de penser que les poëtes universitaires prirent leur part des libertés accordées par Louis XII, et se donnèrent une heure d'indépendance. Car, en 1515, à peine ce roi mort, le parlement, qui croit devoir intervenir dans toutes les représentations dramatiques de quelque genre qu'elles soient, le parlement mande les principaux des colléges, et leur défend de tolérer dorénavant, dans les pièces qu'ils autorisent, aucune plaisanterie contre l'honneur du roi, des princes ou des grands.

En 1594, le principal du collége des Capettes avait fait

mettre par tout Paris des affiches annonçant, pour le 14 août, la représentation d'une tragédie intitulée : *Chilpéric, roi de France, second du nom*. Un pareil sujet, une pareille époque n'étaient qu'un prétexte pour peindre les troubles qui venaient d'agiter la France. Mais le moment était mal choisi ; la ligue touchait à sa fin ; Henri IV, maître de Paris, achevait la conquête de son royaume ; l'heure était passée des pièces politiques. Le parlement, qui venait d'être reconstitué, intervient ; après avoir pris connaissance du manuscrit, il ordonne que l'auteur, Louis Léger, un des principaux régents du collége, « sera présentement mené et conduit à la conciergerie du palais, pour être ouï et interrogé sur le contenu audit cahier, répondre à telles conclusions que le procureur général du roi pourra prendre, et être contre lui procédé ainsi que de raison. » Quant au principal, il reçoit l'ordre de ne pas jouer la tragédie annoncée. En outre, cet arrêt sera signifié au recteur de l'université, Jacques d'Amboise, médecin ordinaire et ami du roi.

Ainsi, de tous les côtés, même surveillance attentive. Que les confrères de la Passion spéculent sur la naïveté populaire, que les clercs et les enfants sans souci fassent appel au scandale public, que les écoliers cherchent à s'émanciper, tous sont arrêtés par un pouvoir aussi rigide que les temps le comportent, le parlement, et sans cesse rappelés à la raison et à la convenance.

CHAPITRE II

LA LIBERTÉ DU THÉATRE AU XVIIe SIÈCLE.

Le théâtre sous Henri IV. — La foire Saint-Germain. — Les comédiens en prison. — Règlement de 1609. — Tabarin, Gautier Garguille, Gros Guillaume et Turlupin. — Le président de Bercy et Bois-Robert. — Le *Cid*. — *Polyeucte*. — Déclaration de 1641. — L'abbé d'Aubignac propose l'établissement d'une direction des beaux-arts. — De la liberté du théâtre sous Louis XIV. — *Tartufe*. — *Don Juan*. — M. de Lamoignon. — Les querelles religieuses. — Boursault. — Les *Fables d'Ésope*. — Boileau fait interdire une pièce de Boursault. — Le *Mercure galant*. — *Ésope à la cour*. — Les pièces de circonstance. — La *Fausse prude*. — Clôture du théâtre Italien. — Les tragédies sacrées. — *Esther*. — Madame de Maintenon. — Représentation du *Bal d'Auteuil* à la cour. — La princesse Palatine. — Rétablissement de la censure.

Pendant le dix-septième siècle, le théâtre trouve dans le parlement un censeur attentif et toujours prêt à la répression; dans le roi, un protecteur contre les sévérités de la magistrature. Le seizième siècle a déjà donné des exemples de cette lutte entre les deux pouvoirs. Au dix-septième, Henri IV, par une bonhomie toute politique, Richelieu, par sympathie pour l'art de la scène, Louis XIV, en son âge de jeunesse et de grandeur, par goût, par amour-propre, par bon sens, tous trois enfin, un peu animés, peut-être, par l'esprit d'opposition contre le parlement, prêtent toujours une oreille bienveillante aux réclamations des comédiens et des poëtes.

Un des derniers et des plus heureux historiens de Henri IV, M. Poirson, affirme que, sous le Béarnais, le théâtre jouit d'une liberté absolue, et il évoque le souvenir du règne de Louis XII. Ces deux époques, cependant, ne nous semblent pas pouvoir être rapprochées. Les faits ont montré ce qu'avaient été les jeux scéniques sous ce prince, leur rôle politique, le concours que tous les pouvoirs, roi, parlement, prévôt, leur avaient accordé. La comédie était libre; libre, non par tolérance, mais par ordre, et auss par ce droit que l'on a de jouir d'un bien que l'on a acheté. Elle rendait des services; on la payait. La liberté était son salaire.

Sous Henri IV, le théâtre est loin d'être d'une moralité rigide. Un public, auquel les chefs-d'œuvre n'ont point encore enseigné les délicatesses de l'esprit, un public, dont les mœurs viennent d'être ébranlées par de longues années de guerres civiles, ne saurait être sévère sur les plaisanteries. Toutefois, l'autorité laisse-t-elle au théâtre sa libre allure? La bienveillance du roi admet-elle que les représentations dramatiques ne soient soumises à aucun contrôle? Rien n'autorise à le croire.

Henri IV est à peine entré dans Paris, que nous voyons le parlement sévir contre le *Chilpéric* du régent Léger. L'interdiction de cette tragédie, l'emprisonnement de son auteur, mettent un terme aux pièces politiques qu'avaient fait naître les troubles de la ligue. Ces mesures sont pour le parlement, que le roi vient de reconstituer, un moyen de consacrer son droit de haute police sur les spectacles.

Bientôt après, une scène nouvelle se fonde à Paris; des acteurs de province veulent s'établir à la foire Saint-Ger-

main; il leur faut une autorisation; on la leur accorde; mais à la condition expresse qu'ils ne représenteront que des sujets licites et honnêtes, qui n'offenseront personne. Si ces conditions n'avaient pas entraîné avec elles une surveillance qui garantît leur exécution, elles auraient été illusoires et ridicules. Or, le fait même sur lequel on s'appuie pour établir la liberté du théâtre, sous Henri IV, prouve au contraire l'existence d'une censure répressive, censure inefficace, sans doute, mais qui, alors comme à d'autres époques, sera un inévitable acheminement vers la censure préventive.

Les comédiens avaient mis en scène des conseillers des aides, des commissaires et des sergents; ils leur faisaient jouer le plus triste rôle; non contents de les bafouer, ils finissaient par les bâtonner vigoureusement. Le parlement, s'il trouva la farce plaisante, ne crut pas cependant qu'il fût bon de laisser ainsi railler publiquement des agents du fisc, qui pouvaient avoir des torts graves, mais dont les chambres criminelles, et non le parterre, devaient être les juges; il fit donc incarcérer les comédiens. Ceux-ci en appelèrent au roi; le roi rit et fut désarmé; alors, usant de son droit de grâce, il ordonna que les prisonniers fussent relâchés. Cette faveur montre chez Henri IV une bienveillance intelligente, mais non tout un système politique.

Le parlement, ému des licences que se permettaient les trois théâtres établis alors à Paris, leur adressa plusieurs fois de vives remontrances. Il faut croire qu'elles ne produisirent que peu d'effet; car en 1609, les farces en étaient venues à un point de licence tel, qu'une mesure radicale fut

jugée indispensable. Le lieutenant civil fait un règlement sur les spectacles. Après s'être occupé des heures d'ouverture et de fermeture des salles, après avoir fixé le prix des places, tout comme le préfet de police aujourd'hui, il arrive au répertoire et dit : « Défendons aux comédiens de représenter aucunes comédies ou farces qu'ils ne les aient communiquées au procureur du roi, et que leur rôle ou registre ne soit de nous signé. » Voici donc le procureur du roi constitué censeur dramatique ; c'est lui qui examinera les pièces ; le lieutenant civil contre-signera l'autorisation. Henri IV ne s'opposa pas, que nous sachions, à cette rigueur ; il laissa la police parlementaire accomplir son œuvre.

Sous Louis XIII, les exemples de sévérité sont rares ; une grande liberté règne dans les farces et dans les comédies. Tabarin, du haut de son tréteau, remplit la place Dauphine des éclats de son rire gaulois, et, sa fortune faite, il peut se retirer dans son castel, sans avoir jamais encouru de mésaventures judiciaires. Sur les planches de l'hôtel de Bourgogne, Gauthier Garguille, Turlupin et Gros Guillaume, montrent peu de scrupules dans leurs plaisanteries. Leur verve satirique ne recule pas devant les personnalités. Il est vrai que leur audace finit par être réprimée, et que Gros Guillaume, ayant imité et parodié la grimace d'un magistrat très-connu, se vit arrêter et alla mourir en prison. La magistrature n'entendait pas raillerie sur ce point ; elle ne voulait pas être mise en scène. Bois-Robert avait fait une comédie sur un président, M. de Bercy, dont l'avarice était connue de tout Paris. Dans cette pièce, intitulée : le *Père avaricieux*, il montrait le président prê-

tant, par l'intermédiaire d'un usurier, de l'argent à son fils. C'est là une de ces idées heureuses, que Molière croyait de son droit de ne pas laisser perdre. Bois-Robert était dans un de ses moments de haute faveur auprès du roi; aussi lui fit-il connaître le sujet de sa pièce; le roi, qui trouvait la donnée comique, voulait que l'ouvrage fût joué, malgré les réclamations du président. Bois-Robert réfléchit, hésita, et, pour ne pas se brouiller avec le parlement, finit par renoncer à voir jouer sa comédie, et il la fit rentrer dans ses cartons.

C'est là une censure d'intimidation dont le théâtre de Corneille nous offre deux exemples. L'édit sur les duels venait d'être rendu; Richelieu poursuivait avec la dernière rigueur les gentilshommes, qui, bravant sa défense, mettaient l'épée à la main. Or, voici une tragédie qui repose sur un duel, et où le duel se trouve légitimé. Voici un envoyé du roi, qui vient demander à un gentilhomme provocateur de faire des excuses : le roi le lui ordonne :

Il a dit : Je le veux.

Et le gentilhomme, au nom de son passé, au nom des services rendus, au nom du rang même qu'il occupe dans l'État, refuse de consentir à ce qu'il croit sa honte. Richelieu pouvait-il voir, d'un esprit tranquille, la noblesse, qui se pressait aux représentations du chef-d'œuvre de Corneille, protester, par ses applaudissements, contre l'implacable sévérité du ministre, et faire ainsi une espèce d'appel public à la justice et à la clémence du roi? Aussi Corneille crut devoir sacrifier les quatre vers qui terminaient cette scène, et en accusaient énergiquement le sens.

Le comte, en refusant d'accéder aux demandes du roi, disait à don Arias :

Ces satisfactions n'apaisent pas une âme;
Qui les reçoit, n'a rien; qui les fait, se diffame,
Et de tous ces accords l'effet le plus commun
C'est de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ne peut-on penser que, quand le cardinal se prêta à toutes les petitesses de rivaux mécontents, il obéit moins à une mesquine jalousie qu'au ressentiment qu'il éprouvait de cette attaque directe et solennelle contre une mesure aussi grave.

Peu d'années après, lorsque Corneille donna *Polyeucte*, il recula devant la crainte de froisser quelques susceptibilités religieuses, et, dans cette scène magnifique, où Sévère met face à face les croyances païennes et le culte nouveau, le poëte crut devoir supprimer cette conclusion :

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne sont qu'inventions de sages politiques
Pour contenir le peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et dessus sa faiblesse affermir leur pouvoir.

Ces vers auraient certainement excité les colères du cardinal; aussi Corneille trouva bon de ne pas attendre un ordre pour les faire disparaître.

Ces deux faits témoignent de la réserve et de la prudence auxquelles les poëtes se croyaient tenus, au temps de Richelieu, alors que leur sujet les portait vers de graves questions. La comédie était moins gênée; que l'on jette un coup d'œil sur les pièces du temps; que l'on parcoure

Nise et Pamphyle, *Céliane* de Rotrou, l'*Impuissance* de Véronneau, la *Satire du temps* de Maréchal, et bien d'autres encore, on verra jusqu'à quelles limites les auteurs comiques ne craignaient pas de s'aventurer; on verra quelle libre peinture de mœurs, quelle audace dans les propos et dans la mise en scène. Une pareille licence irritait le parlement, qui voulait sévir contre les spectacles. Richelieu, pour prévenir le danger, fit rendre par le roi une déclaration, qui, tout en invitant les comédiens à la réserve, était cependant pour eux une garantie. Cette déclaration remarquable met heureusement en relief le rôle que doit jouer le théâtre dans un État : « La crainte, dit le roi, que nous avons que les comédies, qui se représentent utilement pour le divertissement des peuples, ne soient quelquefois accompagnées de représentations peu honnêtes, qui laissent de mauvaises impressions sur les esprits, fait que nous sommes résolu de donner les ordres requis pour éviter tels inconvénients. A ces causes, nous avons fait et faisons très-expresses inhibitions et défenses par ces présentes signées de notre main, à tous comédiens de représenter aucunes actions malhonnêtes, ni d'user d'aucunes paroles lascives ou à double entente, qui puisse blesser l'honnêteté publique, et sur peine d'être déclarés infâmes, et autres peines qu'il y échoira; enjoignons à nos juges, chacun en son district, de tenir la main à ce que notre volonté soit religieusement exécutée, et en cas que lesdits comédiens contreviennent à notre présente déclaration, nous voulons et entendons que nosdits juges leur interdisent le théâtre, et procèdent contre eux par telles voies qu'ils aviseront à propos, selon la qualité de l'action,

sans néanmoins qu'ils puissent ordonner plus grandes peines que l'amende et le bannissement..... »

Cette déclaration expose nettement ce que les juges devront condamner dans les œuvres dramatiques, quelles peines ils pourront infliger; nous sommes loin des châtiments corporels du siècle précédent. Mais elle omet de donner aux juges un contrôle facile, et elle n'établit pas une censure régulière. C'eût été cependant le seul moyen d'arriver à l'application des principes établis dans la déclaration royale. Ainsi le comprenait un des bons esprits de l'époque, l'abbé d'Aubignac. Peu d'années plus tard, d'Aubignac, frappé de l'état de désordre moral de l'art dramatique, eût voulu voir établir en France un grand-maître des théâtres et des jeux publics. Ce magistrat, ou plutôt cet administrateur spécial, ce directeur des beaux-arts, aurait eu pour premier devoir de veiller à ce que le théâtre se maintînt en honnêteté, et aucune pièce n'aurait pu être jouée avant qu'il ne l'eût autorisée. Personne ne releva cette demande; Richelieu avait disparu; la fronde allait éclater; toutes les têtes étaient en feu; quel frein imposer aux franchises du théâtre, quand chaque matin voit éclore vingt pamphlets nouveaux?

Sous Louis XIV, la censure se modifia et se transforma. Louis XIV aimait le théâtre, comme une agréable et utile récréation de l'esprit; il l'aimait aussi, parce qu'il trouvait en lui la plus douce flatterie. Lorsqu'il voyait par quelle marche rapide le théâtre en était arrivé à l'élégance passionnée de Racine, au comique vrai et puissant de Molière, quand il écoutait les chefs-d'œuvre de ces hommes de génie, au milieu de toutes les splendeurs de Versailles, sa

conscience lui criait que là était véritablement l'honneur impérissable de son règne, et il ne pouvait rester indifférent à l'indépendance d'un art auquel sa gloire était si intimement liée. Aussi les poëtes trouvent-ils ce prince, pendant la première partie de son règne, toujours prêt à protéger leurs intérêts. Plus tard, l'époux de madame de Maintenon, le catholique fervent, envisagera le théâtre d'un œil moins complaisant.

Dans le principe, les comédiens restèrent sous l'empire de la déclaration de 1641, le parlement continua à surveiller leur répertoire; un peu plus tard, quand la charge de lieutenant général de police fut créée, la surveillance des spectacles entra dans les attributions de ce nouveau magistrat. Mais il ne fut pas tout d'abord investi d'un droit de contrôle absolu sur les théâtres; il agissait sous la direction du parlement; les pièces ne lui étaient pas soumises, il ne faisait que prêter la main à l'exécution des ordres du roi ou des décisions de la cour. Cette marche irrégulière eut un terme. Nous verrons comment et à quelle occasion, au commencement du dix-huitième siècle, se constitua la censure, telle qu'elle fonctionnera jusqu'à la Révolution.

De tous les incidents de l'histoire de la censure pendant la première période du règne de Louis XIV, le plus curieux est celui du *Tartufe*. Si connu que soit cet épisode, il occupe une place trop importante pour qu'il nous soit permis de le passer sous silence; mieux qu'aucun autre, d'ailleurs, il fait ressortir l'autorité du parlement, le rôle protecteur du roi.

Les querelles religieuses agitaient tous les esprits. Les

jansénistes et les jésuites formaient deux camps toujours aux prises. Pascal avait popularisé la cause janséniste par les *Provinciales*, ce chef-d'œuvre de verve et d'esprit. Molière voulait continuer l'œuvre du philosophe en traduisant sur la scène la morale des molinistes, et en personnifiant, dans un faux dévot, les hypocrites religieux.

L'annonce seule de cette tentative produisit un si grand effet, que Molière, inquiet et troublé, ne voulut pas attendre que son œuvre fût achevée, pour juger de son action sur le public. Il obtint la faveur de représenter les trois premiers actes, les seuls terminés, à la fin de ces fêtes célèbres de Versailles : les *Plaisirs de l'île enchantée*. Quand le roi laissa placer le *Tartufe* sur le programme de ces fêtes, ce ne put être qu'en connaissance de cause; sans doute, il voulait, comme le poëte lui-même, voir quel caractère le relief de la scène donnerait à la pièce, et jusqu'à quel point les plaidoyers en faveur de la piété sincère balanceraient la mise en action des impostures et des fourberies des faux dévots. L'épreuve réussit; le roi déclara à Molière qu'il ne trouvait rien à dire dans sa comédie. Malheureusement l'œuvre était inachevée. Or la nouvelle de la représentation de Versailles s'était rapidement répandue dans Paris, et, comme tout ouvrage qui touche aux intérêts du jour, la pièce était l'objet de chaudes discussions; de plus, n'étant connue que par la rumeur publique, elle devait être singulièrement dénaturée par l'esprit de parti. Il se fit un tel bruit autour du *Tartufe*, que le roi revint sur sa première impression, et défendit de le produire en public (1664). Ce ne fut que deux ans

plus tard, avant son départ pour la Flandre, qu'il donna au poëte une autorisation verbale.

Molière, fort de cette autorisation, fit jouer sa comédie à Paris, le 5 août 1667. Il avait pris maintes précautions. La pièce s'appelait l'*Imposteur*, le principal personnage, Panulphe. Le nom de *Tartufe* avait fait une fortune si rapide, qu'il était déjà une désignation injurieuse. Panulphe avait abandonné le costume noir, aux allures cléricales, pour revêtir un habit mondain, se couvrir de dentelles et prendre l'épée. Les vers, qui rappelaient des formules consacrées, avaient disparu; un seul était resté :

« O ciel! pardonne-lui comme je lui pardonne! »

On cria au sacrilége. Le parlement s'émut de voir jouer une comédie aussi agressive; il voulut ignorer l'autorisation récente accordée par le roi, et, le lendemain de la première représentation, un huissier de la cour vint de la part du premier président, M. de Lamoignon, interdire la pièce. Quelques jours après, l'archevêque de Paris, dans un mandement, défendait aux fidèles de la voir représenter, de la lire ou de l'entendre. En présence de l'arrêt du parlement, en présence du mandement de l'archevêque, le roi dut croire à un grand scandale. Aussi, tout en accueillant bien le placet de Molière, il ajourna l'autorisation à son retour à Paris. Mais l'*Imposteur* avait blessé au vif trop d'hypocrites; de plus, et cette considération était plus grave, trop de gens honorables, et vraiment pieux, avaient été effrayés du sujet lui-même, pour qu'une décision pût être prise, au milieu de toutes les difficultés que suscitaient au gouvernement les débats d'une partie de l'Église galli-

cane avec la cour de Rome. Aussi, M. Bazin, dans sa remarquable étude sur Molière, le fait judicieusement observer, ce ne fut que le jour où, toutes les querelles terminées, le bref de réconciliation arriva à Paris, que Molière, profitant de la joie générale, obtint l'autorisation définitive de faire jouer sa pièce et de lui rendre son véritable titre (janvier 1669).

Au début de cette lutte de cinq années entre Molière et la coterie dévote, le poëte, irrité des obstacles qui lui étaient suscités, profita d'une occasion, que le hasard lui offrait, pour se venger par une attaque moins personnelle, sauf dans une scène, mais plus hardie, et parfois vraiment blâmable; car elle ne s'adressait pas toujours à l'hypocrisie; elle attaquait la religion même. Le sujet de don Juan était à la mode. La comédie italienne, l'hôtel de Bourgogne, le théâtre de Mademoiselle, avaient leur *Festin de Pierre*. Molière, afin d'exploiter cette veine heureuse, dut, lui aussi, composer pour sa troupe une pièce sur le brillant séducteur. Mais ce que n'avaient point fait ses rivaux, il accentua énergiquement l'athéisme de don Juan, et les préoccupations du moment firent singulièrement ressortir tout ce côté de la pièce. Une telle clameur s'éleva contre certains mots et certaines scènes, que Molière fut forcé de faire de nombreuses modifications, modifications si impérieusement demandées, que, dix-sept ans plus tard, quand le *Festin de Pierre* fut imprimé, le texte de la seconde représentation put seul être mis en vente.

Les changements portaient sur tout ce qui touchait aux questions religieuses. Sans cesse il était question du ciel; partout le ciel dut être mis hors de cause. Deux scènes

capitales furent, l'une largement coupée, l'autre presque totalement supprimée. Dans la première, Sganarelle interroge son maître sur ses croyances religieuses ; dans la seconde, don Juan rencontre un mendiant, qui aime mieux mourir de faim que de jurer pour une pièce d'or. Si l'interrogatoire de Sganarelle nous paraît encore dangereux et mauvais, si nous croyons Molière blâmable d'avoir trop obéi aux colères et aux rancunes de l'heure présente, nous ne comprenons guère la sévérité qui a fait proscrire la scène du *pauvre*, nous comprenons encore moins comment on put trouver une impiété dans le dernier mot de la pièce, dans le cri charmant de ce valet, qui, à la vue de son maître englouti, n'a qu'une pensée, ne pousse qu'un cri : « Oh! mes gages! oh! mes gages! » La censure de 1714 se montra moins scrupuleuse pour ce dernier mot. Deux auteurs de la foire s'avisèrent de mettre *Don Juan* en vaudeville, et on leur permit de terminer leur pièce par l'exclamation comique de Sganarelle.

Voici deux pièces qui marchent au même but avec une égale hardiesse et qui, toutes deux, ont à subir les mêmes attaques. L'interdiction de l'une, les modifications imposées dans l'autre, montrent chez le parlement un vif désir de pacification. Plus préoccupé des véritables intérêts religieux que des querelles passagères de l'Église, il ne pouvait approuver de voir transporter sur la scène ces discussions théologiques, et quand un homme comme M. de Lamoignon, pieux, lettré, versé dans le commerce de tous les beaux esprits de son temps, sévissait contre une œuvre telle que le *Tartufe*, il fallait qu'il obéît à une conviction sincère. Oublions une heure les idées reçues

aujourd'hui, reportons-nous vers 1665. Au spectacle des passions qui agitent le public, des controverses qui divisent l'Église, nous comprendrons les scrupules sur l'impiété de *Don Juan*, nous nous expliquerons l'interdiction du *Tartufe* par le parlement, l'ajournement de l'autorisation royale.

La façon dont Molière s'était passé de permission pour jouer l'*Imposteur*, montre que l'action du parlement était devenue purement répressive. Les comédiens étaient donc toujours sous le coup d'une menace, qui les rendait prudents à l'excès. Dans les *Fables d'Ésope* de Boursault, ils ne voulaient pas jouer une scène, dans laquelle la fable des *Membres et l'Estomac* servait de réponse aux plaintes contre les exactions des gouverneurs de province. Ésope cependant prêchait une doctrine fort gouvernementale; il vantait le respect du pouvoir établi, la douceur de la paix, l'utilité de payer les impôts :

> La guerre, en quatre jours, au pied de vos murailles,
> Ferait plus de dégâts que cinquante ans de tailles.

Les comédiens redoutaient les allusions, Boursault, sans s'inquiéter du parlement, soumit la question à la censure du premier gentilhomme de la chambre, le duc d'Aumont. Celui-ci lui répondit : « J'ai reçu, monsieur, la scène que vous m'avez envoyée touchant la pièce que vous voulez mettre au jour. Je l'ai lue avec plaisir, et n'y ai rien trouvé qui ne soit dans l'ordre... » Cette approbation rassura les comédiens et ils passèrent outre.

Le parlement à cette époque s'occupait parfois d'une pièce avant sa représentation, mais sur la demande d'une

personne intéressée. Boursault nous offre deux exemples de cette intervention préventive. Ce poëte, désigné par Boileau dans une de ses satires de la façon la plus blessante, se laissa emporter par le désir de se venger, et composa une petite comédie où, se mettant en scène lui-même, il prenait à partie les ouvrages de Boileau. Le satirique qui, dans ses vers, avait si peu de scrupules pour les personnalités, était fort chatouilleux lorsqu'il s'agissait de lui-même; aussi porta-t-il plainte au parlement.

Il faut dire que le titre de la pièce n'était pas celui que Boursault donna à son œuvre en la publiant. Les affiches du théâtre n'annonçaient pas bénignement la *Satire des Satires*, mais bien un titre tout personnel : la *Critique des Satires de M. Boileau;* c'est ce que nous apprend la requête du poëte[1]. « Vu par la chambre des vacations la requête présentée par Me Nicolas Boileau, avocat en la cour, contenant qu'il a appris par une affiche, qui a été mise en tous les carrefours de cette ville de Paris, que les comédiens du Marais, jouant actuellement en la rue du Temple, devaient représenter sur le théâtre, vendredi prochain, une farce intitulée : la *Critique des Satires de M. Boileau,* qui est une pièce diffamatoire contre l'honneur, la personne et les ouvrages du suppliant, *ce qui est directement contraire aux lois et ordonnances du royaume,* et qui serait d'une conséquence dangereuse, *n'étant pas permis à des farceurs et comédiens de nommer les personnes connues et inconnues sur les théâtres;* A ces causes, requérant être fait défense au nommé Ro-

[1] Bibliothèque impériale, manuscrits, fond Delamarre.

sidor, qui a annoncé ladite farce, et autres comédiens de la même troupe et tous autres, de représenter sur leur théâtre, ni ailleurs, en quelque sorte et manière que ce soit, ladite pièce, intitulée dans leurs affiches : la *Critique des Satires de M. Boileau*, ni l'afficher et annoncer de nouveau, à peine de punition corporelle et de deux mille livres d'amende. »

Le parlement donna gain de cause à Boileau et la pièce fut interdite. Cet arrêt prouve que les anciennes ordonnances, prohibant de nommer sur la scène aucune personne vivante, n'étaient pas encore tombées en désuétude.

Boursault protesta de son droit de légitime défense. Boileau l'avait insulté ; il se vengeait de l'écrivain en critiquant ses ouvrages, et non point, comme le prétendait la requête, en diffamant l'honneur et la personne de Boileau.

Deux ans après, Boursault faisait annoncer une comédie nouvelle : le *Mercure galant*. La scène se passait dans la maison de l'auteur du *Mercure galant*. L'auteur de ce recueil périodique, de Visé, n'était pas personnellement en scène ; Oronte, un de ses neveux, jouait son personnage. Quant à la pièce, c'était ce que l'on appelle une pièce à tiroirs, c'est-à-dire une suite de scènes ne se reliant pas l'une à l'autre. On passait en revue tous les originaux qui viennent proposer leurs idées à un rédacteur de journal ou faire appel à la publicité. De Visé vit là une attaque directe, et, comme Boileau, il s'adressa au parlement. Mais déjà les fonctions du lieutenant de police avaient pris une importance plus grande, et la cour ren-

voya l'affaire à M. de la Reynie, qui, après avoir lu la pièce, se contenta de supprimer le titre. Boursault avait une raison pour s'étonner des scrupules de de Visé et de la condescendance de M. de la Reynie; presqu'à la même époque, le théâtre italien jouait sans opposition *Arlequin Mercure galant*.

Ne quittons point Boursault sans dire quelques mots des difficultés qu'eut à subir la dernière de ses comédies, *Ésope à la cour*, jouée en 1701, quelques mois après sa mort. Le bruit s'était répandu que cette comédie renfermait de nombreuses allusions. La représentation donna lieu, en effet, à quelques rapprochements; le lendemain des suppressions durent être opérées. On enleva tout ce qui pouvait s'appliquer à la personne du roi. On coupa des vers qui blessaient les susceptibilités des familiers de Versailles, tels que ceux-ci :

.. .. Je m'aperçois, ou du moins je soupçonne
Qu'on encense la place autant que la personne :
Qu'on me rend des honneurs qui ne sont pas pour moi,
Et que le trône enfin l'emporte sur le roi.

Une suppression curieuse, car elle trahit la marche des idées depuis trente ans, est celle d'une longue scène du troisième acte entre Ésope et un aimable gentilhomme, Iphicrate, qui, peu soucieux de toute idée religieuse, ne songe qu'à se faire une vie douce et facile. Iphicrate ne se vante pas d'être athée; mais, avec la meilleure volonté du monde, il ne peut croire aux dieux ; il a vu la mort de près sur un champ de bataille, et sa foi est restée endormie; il n'espère que dans la maladie et la vieillesse, c'est-

à-dire dans l'affaiblissement intellectuel, pour en arriver à la croyance. Cette scène est loin de rappeler les hardiesses de *Tartufe* ou de *Don Juan*. Cependant *Tartufe* et *Don Juan* avaient jadis trouvé grâce devant Louis XIV. Aujourd'hui ce petit épisode soulève un orage, et il doit être sacrifié à l'esprit de rigorisme impitoyable qui est devenu le masque de toute la cour. La scène entière disparaîtra; il est vrai que les deux derniers vers, que prononçait Ésope après le départ d'Iphicrate,

Et que d'honnêtes gens à la cour aujourd'hui
Ont la même faiblesse, éclairés comme lui,

transformaient la peinture d'une individualité en un portrait général et contemporain.

Les pièces de circonstance étaient mal vues de Louis XIV, alors qu'elles touchaient à des matières politiques. Ainsi déjà, en 1665, Claveret n'avait pu faire représenter l'*Écuyer, ou les Faux nobles mis au billon*, comédie inspirée par un édit récent. Toutes les lettres de noblesse accordées depuis trente ans venaient d'être révoquées. Claveret dut se contenter de faire imprimer son œuvre.

En 1688, le roi fait supprimer des vers sur le duel dans une pièce de Baron, le *Jaloux*. La pièce imprimée n'a pas gardé la trace de ces vers. Il eût été curieux de voir comment Louis XIV, qui a rendu de si nombreux édits contre le duel, comprenait le respect de ses volontés, et quels vers avaient pu le blesser.

En 1690, au moment où l'Europe coalisée, à l'instigation du nouveau roi d'Angleterre, du successeur de Jacques II, Guillaume III, venait de se lever contre la

France, Dancourt imagina de représenter dans une comédie, le *Carnaval de Venise*, tous les princes de l'Europe ligués contre la France. Louis XIV s'émut en apprenant cette exploitation ridicule et burlesque des événements, et il ne jugea pas à propos d'en souffrir la représentation. Mais, comme il ne fallait pas que l'ordre d'interdiction parût émaner de Versailles, le lieutenant de police, la Reynie, reçut l'ordre de mander quelques-uns des comédiens, de son chef et sans bruit, de se faire livrer la pièce, puis de trouver quelque prétexte pour défendre de la jouer. L'examen modifia l'opinion du roi, car on se borna à faire changer les divertissements de cette malheureuse comédie, qui eut à grand'peine trois représentations.

Qu'était-ce également que cette tragédie de Campistron, *Phraate*, qui, jouée trois fois en 1686, causa un si grand scandale, que l'auteur, peu rassuré sur son sort et voyant déjà la Bastille en perspective, se hâta de faire cesser les représentations? Et le *Varron* de Dupuy, qui, l'année suivante, fut interdit à la quatrième représentation? Par quel point ces pièces touchaient-elles aux événements du jour? Le *Phraate* de Campistron n'aurait-il pas eu quelque analogie avec le *Phraate* de Hardy? Cette dernière pièce roule sur un mariage secret : serait-ce une allusion à madame de Maintenon, qui aurait éveillé des susceptibilités aussi dangereuses pour Campistron? L'autre tragédie ne pouvait-elle offrir l'occasion de comparer la situation de la France vis-à-vis des nations étrangères et celle de Rome au temps de Varron?

Madame de Maintenon ne voulait pas être plaisantée sur

la scène. Le Théâtre-Italien paya de son existence l'audace d'avoir joué une farce dans laquelle la malignité publique reconnut la reine anonyme. On avait tout toléré sur cette scène étrangère. Pendant que Molière voyait *Tartufe* arrêté, *Scaramouche ermite* débitait librement ses impiétés. M. de la Reynie laissait les Italiens afficher un titre qu'il forçait Boursault à supprimer. Les comédiens français réclamaient en vain contre leurs empiétements. De toutes parts, ces acteurs trouvaient appui et protection. Ils en étaient venus à faire de leur répertoire une sorte de pamphlet violent et licencieux. Prenant pour modèle les mœurs du jour, dit un nouvelliste de l'époque, Sandras de Courtils, ils infectaient leur théâtre de tant d'ordures, que l'on se plaignit au roi de divers côtés. Les choses en arrivèrent à ce point, que, le 8 janvier 1696, Pontchartrain écrivait à la Reynie que le roi avait fait défendre aux comédiens italiens par M. de la Trémoille de faire ni dire à l'avenir de pareilles indécences. Il ordonne au lieutenant de police de les faire venir chez lui, et de leur expliquer de nouveau que, s'ils continuent, ils seront renvoyés en Italie. Le roi voulait que la Reynie envoyât, tous les jours de comédie, quelqu'un de confiance qui lui rendît compte de ce qui se passerait, afin qu'à la première contravention il fît fermer le théâtre[1].

Les comédiens italiens, après un avertissement aussi catégorique, auraient dû se montrer plus circonspects. En jouant la *Fausse Prude*, l'année suivante, ils fournirent

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, publiée par M. Depping.

le prétexte que l'on cherchait pour sévir contre eux. Voici comment Saint-Simon raconte l'aventure. « Le roi chassa fort précipitamment toute la troupe des comédiens italiens et n'en voulut plus d'autres. Tant qu'ils n'avaient fait que se déborder en ordures sur le théâtre, et quelquefois en impiétés, on n'avait fait qu'en rire ; mais ils s'avisèrent de jouer une pièce qui s'appelait la *Fausse Prude*, où madame de Maintenon fut aisément reconnue. Tout le monde y courut ; mais, après trois ou quatre représentations qu'ils donnèrent de suite parce que le gain les y engagea, ils eurent ordre de fermer leur théâtre et de vider le royaume en un mois. Cela fit grand bruit, et, si ces comédiens y perdirent leur établissement par leur hardiesse et leur folie, celle qui les fit chasser n'y gagna pas par la licence avec laquelle ce ridicule événement donna lieu d'en parler. »

La solennité que l'on apporta dans l'exécution de cette mesure sévère montre quelle irritation la dicta. Le roi adressa au lieutenant de police une lettre de cachet. D'Argenson, en personne, accompagné d'une armée de commissaires, d'exempts et de sergents, se transporta au théâtre pour apposer les scellés jusque sur les loges des artistes. On put saisir ainsi les rôles et les manuscrits de la *Fausse Prude*. Gherardi, qui était bien en cour, se remua inutilement ; il courut à Versailles, pria, supplia ; rien ne put ébranler une résolution aussi fermement arrêtée. Arlequin et Scaramouche durent repasser les monts et aller dans leur patrie attendre des jours meilleurs.

Le désir de distraire le roi avait inspiré à madame de Maintenon l'idée de faire composer pour son établisse-

ment de Saint-Cyr des pièces tirées de l'Écriture sainte, que pussent jouer ses élèves. Racine écrivit *Esther* et *Athalie;* Duché *Jonathas*, *Absalon*, *Debora*. *Esther* eut un succès d'actualité, comme on dirait aujourd'hui. Ce chef-d'œuvre si charmant, et qui nous semble tellement inoffensif, était rempli d'allusions. La cour voulut voir madame de Maintenon dans Esther, la Montespan dans Vasthi, dans Aman, Louvois. Voici ce que disait une chanson du temps[1] :

Sous le nom d'Aman le cruel,
Louvois est peint au naturel,
Et de Vasthi la décadence
Nous retrace un tableau vivant
De ce qu'à la cour de France
Est la chute de la Montespan.

Dans ces vers, que disait Aman :

Il sait qu'il me doit tout, et que pour sa grandeur
J'ai foulé sous les pieds remords, crainte, pudeur.
. . . .
. . . .
Et, pour prix de ma vie, à leur haine exposée,
Le barbare aujourd'hui m'expose à leur risée,

on retrouvait un mot de Louvois à Louis XIV et une critique de la conduite du roi vis-à-vis de son ministre. Le chœur final et le chant de joie et d'espérance des Israélites, qui voient le chemin de la patrie rouvert devant elles, parurent une application directe aux vœux formés pour la cour d'Angleterre, réfugiée à Saint-Germain[2].

[1] Recueil manuscrit. — Bibliothèque de l'Arsenal.

[2] M. Michelet, article sur Louvois et Saint-Cyr, *Revue des Deux Mondes*.

Enfin l'allusion qui, pour le public de la ville, aurait été la plus flagrante, est celle qu'indiquent les trois vers suivants de la chanson que nous citions tout à l'heure :

La persécution des Juifs,
De nos huguenots fugitifs
Est une vive ressemblance.

Louis XIV et madame de Maintenon n'auraient pu tolérer sur une scène parisienne une application aussi directe à l'édit contre les protestants. C'était là un sujet scabreux, que les marionnettes elles-mêmes devaient respecter. On voit Bossuet prier le procureur du roi de réprimer les attaques des marionnettes de son diocèse; on voit le procureur général Harlay signaler à la sévérité de M. de la Reynie les marionnettes de la foire Saint-Germain, qui représentaient la déconfiture des huguenots[1].

En accordant le privilége d'imprimer *Esther*, on fit défenses expresses à *tous acteurs et autres montants sur les théâtres publics d'y représenter ni chanter ledit ouvrage*. Cette défense reposait sur un autre motif que ceux que nous venons d'indiquer et que l'on ne pouvait avouer; elle reposait sur un motif pieux. On ne croyait pas qu'il fût convenable de compromettre sur la scène l'histoire sacrée; aussi la défense prononcée contre *Esther* s'étendit à *Athalie*, bien qu'*Athalie* n'ait pas eu un succès si bruyant; les tragédies de Duché subirent le même sort.

Cette série de mesures de compression amène, comme au quinzième siècle, comme au temps de Henri IV, l'établissement d'un système de contrôle préventif pour les

[1] Magnin, *Histoire des Marionnettes*.

œuvres dramatiques. En 1701, Louis XIV faisait écrire par Ponchartrain à d'Argenson, lieutenant général de police, la lettre suivante : « Il est revenu au roi que les comédiens se dérangent beaucoup, que les expressions et les postures indécentes commencent à reprendre vigueur dans leurs représentations, et qu'en un mot ils s'écartent de la pureté où le théâtre était parvenu. Sa Majesté m'ordonne de vous écrire de les faire venir, et de leur expliquer de sa part que, s'ils ne se corrigent, sur la moindre plainte qui lui parviendra, Sa Majesté prendra contre eux des résolutions qui ne leur seront pas agréables.

« Sa Majesté veut aussi que vous les avertissiez qu'elle ne veut pas qu'ils représentent aucune pièce nouvelle qu'ils ne vous l'aient auparavant communiquée ; son intention étant qu'ils ne puissent représenter aucune pièce qui ne soit dans la dernière pureté [1]. »

Mais il faut croire que la surveillance de d'Argenson ne fut pas très-rigoureuse ; car, un an après, une comédie de Boindin fit prendre une mesure plus radicale. Cette comédie est peu connue aujourd'hui, et c'est justice. Elle a joué le rôle de la goutte d'eau qui fait déborder le vase déjà plein ; à ce titre, elle est une curiosité historique : voilà son seul mérite, son seul droit à l'attention. Le *Bal d'Auteuil* de Boindin fut joué en 1702. La pièce était alors en un acte. Boindin, lorsque, plus tard, il la fit imprimer, la remania et la remit en trois actes. Ce changement était une atténuation ; car une seule scène avait été incriminée,

[1] *Correspondance administrative sous Louis XIV*, publiée par M. Depping, tome II.

et, si mauvaise que soit une scène, elle disparaît et se perd dans l'ensemble, dès que la pièce prend de plus grandes proportions. Le *Bal d'Auteuil* avait fort réussi à Paris; aussi le roi voulut le voir jouer à Marly. A cette représentation se trouvait la duchesse d'Orléans, princesse palatine. Cette honnête Allemande laisse voir dans sa correspondance quel dégoût lui inspiraient les débauches honteuses des jeunes seigneurs de la cour, débauches si peu mystérieuses, que le détail en arrivait jusqu'à elle. Maintes fois, elle revient dans ses lettres sur la peinture de ces mœurs licencieuses. On voit à quel point un pareil dérèglement la préoccupe et l'inquiète. Or, dans la comédie à laquelle elle était conviée, se trouvait une scène que le jeu des acteurs devait rendre des plus scabreuses. « Deux jeunes filles, travesties en hommes, — nous laissons parler Boindin, — trompées toutes deux par leur déguisement, et se croyant mutuellement d'un sexe différent, se faisaient des avances réciproques et des agaceries, qui parurent suspectes ou du moins équivoques à la princesse palatine. » Cette situation lesbienne prête en effet au libertinage, et, pour peu que les actrices y apportent de chaleur, elle arrive rapidement à l'obscénité. La princesse palatine ne cacha pas ses impressions au roi. Celui-ci, les partageant, interdit la pièce, et ordonna à un gentilhomme de la chambre, au duc de Gesvres, d'aller réprimander les comédiens. Puis, prenant une mesure générale, il voulut qu'à l'avenir les pièces ne fussent jouées qu'après avoir été soumises à l'examen d'un censeur. En 1706, il confia d'une manière absolue la police des théâtres au lieutenant général de police de Paris.

Ainsi se régularise l'action de l'autorité sur les spectacles et cesse cette espèce d'anarchie administrative qui plaçait les comédiens sous la menace continuelle de sévérités capricieuses. Certes, la position qui leur est faite est dure ; mais, si triste qu'elle soit, ne vaut-elle pas une liberté qui laisse enlever à un théâtre une comédie comme *Tartufe*, le lendemain du succès, une liberté qui amène l'exil d'une troupe entière pour une farce à la suppression de laquelle l'art n'aurait rien perdu?

CHAPITRE III

LA CENSURE AU XVIIIᵉ SIÈCLE.

Les derniers jours du règne de Louis XIV. — L'*Amour du diable*. — Le *Marchand ridicule*. — *Hérode*, de Nadal. — *Turcaret*. — Le *Petit-Maître de robe*. — Law. — *Athalie*. — *Cartouche*. — Legrand. — Les divertissements d'un procureur du roi. — Adrienne Lecouvreur et son camarade Poisson. — L'abbé Cherrier. — La *Rose*, de Piron. — Les Parodies. — Lamotte. — Voltaire.— La censure de Cherrier. — *Admète et Alceste*, de Boissy.— Crébillon, censeur.— Le mouvement philosophique commence. — *Samson*. — L'*Enfant prodigue*. — Voltaire en 1735. — La magistrature au théâtre. — Le *Dissipateur*. — L'*Amour musicien*. — Destouches et M. de Chauvelin. — *Mahomet*. — *Jules César*. — La parodie de *Sémiramis*. — Crébillon et Voltaire. — Les théâtres de société. — Collé. — *Aménophis*, de Saurin. — D'Alembert autorise *Mahomet*. — L'*Orphelin de la Chine*. — État des esprits en 1750. — Les *Philosophes* et l'*Écossaise*. — Le *Droit du seigneur*. — Mort de Crébillon.

On pourrait croire que la mesure sévère adoptée par Louis XIV va être le signal d'une réaction, et que le théâtre, moins libre, prendra des allures plus réservées; on pourrait croire, en voyant le roi et madame de Maintenon imposer à tout leur entourage le masque d'une retenue hypocrite, que les auteurs comiques seront forcés d'imiter cette décence de commande. Loin de là, on dirait qu'au milieu des désastres publics et des malheurs privés qui semblent se réunir pour attrister sa vieillesse, e roi veut essayer de distraire l'esprit public, en laissant

à la comédie une liberté plus grande, malgré la surveillance nouvelle à laquelle il l'astreint. Les pièces de Regnard, de Dancourt, de Legrand et tout le théâtre de la foire montrent à quel dévergondage de paroles en arrivaient les auteurs. L'*Amour du diable*, de Legrand, joué en 1708, excitait l'étonnement d'un critique du dix-huitième siècle [1]. « Comment la police, observe-t-il, s'est-elle accoutumée à souffrir qu'on jouât ainsi sur le théâtre la crainte du diable, qui fait certainement partie de notre religion ? » On serait plus justement en droit de se demander comment, au théâtre de la foire, on pouvait autoriser des grossièretés telles que le *Marchand ridicule*, et certain interrogatoire cynique qu'à la cinquième scène Polichinelle fait subir à mademoiselle Jambroche [2]. A la même époque, les scrupules qui avaient fait interdire les tragédies tirées des livres saints tombaient, et la veuve de Duché obtenait l'autorisation de faire représenter *Absalon*. Quant à *Esther*, il n'y fallait pas songer tant que madame de Maintenon régnerait. Quelle bonne fortune c'eût été pour le public parisien qu'une pièce pareille ! Quand on voit combien il fut heureux de pouvoir saisir au vol ces quatre vers de la tragédie d'*Hérode*, de Nadal :

Esclave d'une femme indigne de ta foi,
La vérité jamais n'a percé jusqu'à toi;
Sur toute ta maison ses fureurs implacables,
Pour perdre un innocent, ont fait mille coupables,

on se demande si l'impunité accordée à l'allusion est ma-

[1] Catalogue et Notices, manuscrit en huit volumes. — Bibliothèque de l'Arsenal.

[2] Manuscrit de la collection Soleinne. — Bibliothèque impériale.

gnanimité de madame de Maintenon, faiblesse du roi, ou si ce ne serait pas plutôt la suite de cette plaie de tous les gouvernements usés et vieillis, une certaine défaillance chez les agents de l'autorité, qui les rend complices involontaires des ennemis du pouvoir dont ils relèvent.

Le chef-d'œuvre de Lesage, *Turcaret*, n'arrive qu'avec peine devant le public. Les traitants, après avoir offert, dit-on, de l'argent au poëte, agirent auprès des comédiens et du lieutenant général, afin d'obtenir des premiers, qu'ils se refusassent à jouer cette comédie, du second, qu'il n'en autorisât pas la représentation. Une intervention princière put seule lever toutes les difficultés. Il ne serait pas impossible que les malheurs du temps aient plaidé en faveur de Lesage : la famine, le froid, les désastres, tout semblait réuni pour exciter le peuple, qui s'en prenait aux traitants de tous ses maux (1709). Le gouvernement, satisfait de détourner ainsi et d'occuper la colère populaire, ne crut pas inutile de laisser jouer une pièce qui rejetait pour un instant toute l'attention sur les financiers. De même, sept ans plus tard, le régent, pour seconder les efforts des chambres de justice établies contre les malversations des gens de finance, permit aux Italiens de donner *Arlequin traitant*. Les traitants, blessés au vif par *Turcaret*, s'efforcèrent, lors de la rentrée de Pâques, de faire interdire la reprise de cette comédie. Lesage eut recours à la protection de la Dauphine, qui voulut bien user de son influence pour conjurer cette petite conspiration.

Les attaques contre les gens de robe étaient moins heureuses. Dans le *Petit-Maître de robe*, l'auteur du *Bal*

d'Auteuil, Boindin, avait voulu peindre le magistrat galantin. Or ce type était commun; on le rencontrait tous les jours sur le théâtre ou dans les coulisses; quelques-uns des membres du parlement auraient pu se fâcher et trouver injurieuse une peinture, assez innocente pourtant. Afin d'éviter toute récrimination, le lieutenant général employa le moyen le plus commode; il supprima la comédie de Boindin.

A la mort de Louis XIV, après quelques années d'une marche un peu pénible, comme le laissent entendre les plaintes des auteurs du théâtre de la foire, les spectacles virent arriver une époque de prospérité inouïe. Le Système arracha le marchand à son comptoir, l'artisan à son métier, le bourgeois à sa famille; le provincial quitta son foyer, l'agriculteur sa charrue, les étrangers désertèrent leur patrie, et tous se précipitèrent à la source de ce Pactole nouveau. Le théâtre est le témoignage le plus irrécusable que l'histoire puisse invoquer de ces grands mouvements de population et de fortune. L'argent que vous donne un coup du sort, que serait-il, s'il ne procurait des jouissances immédiates, si, sésame invincible, il ne faisait tomber des portes qui ne se seraient jamais ouvertes? Aussi avec quelle fureur cette foule, enivrée, se rue-t-elle en plaisirs nouveaux pour elle! En aucune année les spectacles ne virent affluence pareille. A l'Opéra les recettes triplèrent; le Théâtre-Italien, rappelé par le régent, avait recommencé le cours de ses farces libres et gaillardes, aux applaudissements d'une salle toujours pleine.

Les pièces et les mots de circonstance ne manquaient

pas. Toutefois le régent, en permettant à la censure de se montrer facile pour les plaisanteries sur les mœurs du jour, ne voulait pas qu'elle laissât se produire sur la scène d'allusions insultantes pour sa personne. Les *Philippiques* de Lagrange-Chancel montrent à quel point son ambition était soupçonnée. Tout un parti lui prêtait les projets les plus hostiles au jeune roi dont il avait la garde. Quand, en 1716, il permit de jouer, pendant le carême, l'*Athalie* de Racine, la malveillance voulut voir dans la peinture de la Judée le tableau de la France, et Joas devint le jeune roi Louis XV. Ce qui prouve combien le public se plaisait aux applications malignes, c'est la suppression que le régent crut devoir faire lui-même, dans un opéra, de vers reproduisant les accusations dont Lagrange-Chancel s'était fait le plus audacieux écho :

Le Soleil autrefois m'unit avec sa fille.
Quel hymen ! sous quels maux je me vois abattu !
Le crime a trop longtemps régné dans ma famille,
Faites-y régner la vertu.

On vient de voir *Athalie* autorisée. *Esther* le sera prochainement. Les mœurs en effet se modifient; les couvents n'ont plus besoin de pièces religieuses; le duc d'Orléans fait jouer par les novices du monastère de Chelles *Andromaque* et toutes les tragédies les plus passionnées.

Une pièce de Legrand, *Cartouche*, est un des incidents curieux de cette époque. En 1721, la grande préoccupation de Paris était Cartouche. Ce voleur célèbre déjouait toutes les ruses de la police. A l'heure où l'on croyait le saisir, un crime révélait sa présence d'un côté opposé

Legrand, pour ne pas se laisser devancer dans l'exploitation de ce personnage célèbre, fit une pièce, avant même que Cartouche ne fût arrêté, et l'intitula les *Voleurs, ou l'Homme imprenable.* Le lieutenant général trouva ce titre offensant pour la police. Il y vit une raillerie à laquelle le public ne se ferait pas faute de s'associer, et il refusa son autorisation.

La police a toujours été et sera toujours chatouilleuse pour toutes les plaisanteries de ce genre. En 1737, elle forcera Panard et Favart à supprimer ce titre, le *Prince nocturne et ténébreux;* c'était le nom que l'on donnait alors à un voleur très-connu, mais également insaisissable. On peut s'amuser des susceptibilités de la police, mais il faut les lui pardonner, lorsqu'on songe combien ingrate et difficile est sa tâche, chez un peuple disposé à railler ses efforts et à s'égaudir aux farces d'un voleur ou à s'éprendre d'un assassin; dans un pays qui n'a que des rires pour Robert-Macaire, des huées pour le gendarme jeté par la fenêtre et pour les bas beurre frais de ce bon M. Germeuil.

Toutefois, cinquante ans plus tard, M. de Sartines se montra plus intelligent à propos d'une pièce de Taconnet, la *Momie*. La fable de ce vaudeville roulait sur la bévue d'un commissaire nommé Rochebrune, qui, visitant des bagages, avait pris une momie, rapportée du Caire par un voyageur, pour un cadavre, et, dans son zèle, avait fait porter la victime à la Morgue. Rochebrune se remuait pour obtenir l'interdiction de la pièce; M. de Sartines ordonna qu'elle fût autorisée sans la moindre difficulté.

Cartouche une fois arrêté, Legrand retoucha sa comé-

die. Il se mit en rapport, ainsi que Quinault, l'acteur qui devait jouer le rôle de Cartouche, avec le lieutenant criminel et le procureur du roi, chargés de l'instruction : ils purent ainsi pénétrer au Châtelet. Le lieutenant criminel et le procureur du roi, après leur dîner, réunissaient dans un même cachot Cartouche et Balagny, un de ses complices, et leur faisaient faire mille tours de leur métier, que Quinault étudiait pour les reproduire au théâtre. On leur demandait leur argot, et Legrand en faisait la principale plaisanterie d'une des scènes de sa comédie. Ne voilà-t-il pas d'étranges magistrats, et quel joli tableau d'intérieur de prison ! Deux magistrats se donnant le spectacle, après boire et la serviette sur le bras, de deux voleurs enseignant à un acteur et à un auteur le vol et l'argot.

Cependant le lieutenant de police hésitait encore à accorder son autorisation; Legrand eut recours au régent, qui répondit ne pas voir d'inconvénient à mettre sur la scène Cartouche, alors que Louis XIV avait permis à de Visé et à Thomas Corneille de représenter la Voisin dans leur pièce de *Madame Jobin, ou la Devineresse*. Le régent oubliait une chose, c'est que *Madame Jobin* avait été représentée plusieurs mois après la mort de la Voisin, tandis que la pièce qu'il autorisait allait se jouer du vivant du coupable et peut-être à l'heure même où il périrait en place de Grève. La représentation eut lieu en effet six jours avant le supplice de Cartouche.

Cet épisode de l'histoire du théâtre met en relief d'une manière affligeante la cupidité des comédiens et de certains auteurs, toujours prêts à sacrifier à quelques écus les questions d'art et de convenance. Il amène aussi un

singulier rapprochement. Il y a peu d'années, effrayé du langage trop pittoresque qui tendait à s'impatroniser au théâtre, et qui du théâtre passait dans la langue habituelle de ces gens toujours enclins à demander aux drôleries de la scène l'esprit qui leur manque, le ministre d'État ordonnait de ne laisser subsister dans aucune pièce les locutions d'argot. En 1721, un des grands charmes, et un des grands éléments de succès de la pièce de Legrand, fut cet argot de voleurs que Cartouche avait enseigné à l'auteur.

Les théâtres, en se multipliant, tendaient de plus en plus à devenir ce qu'ils sont aujourd'hui, une des plus vives préoccupations des désœuvrés. Les petits bruits des coulisses prennent de l'importance; une publicité bruyante s'organise autour de ce monde galant, qui, arraché du demi-jour où il vivait relégué, va prendre le haut du pavé et marcher en pleine lumière. Adrienne Lecouvreur commence la série de ces belles amoureuses de théâtre, qui traverseront tout le dix-huitième siècle au milieu d'un peuple de courtisans.

Une comédie de Poisson, l'*Actrice nouvelle*, et l'interdiction de cette pièce font voir le rôle que jouait dans cette société nouvelle la charmante maîtresse de Maurice de Saxe. L'actrice nouvelle, c'était Adrienne. De peur qu'on ne la reconnût pas, Quinault, en lisant la pièce, avait eu soin d'imiter sa voix. Adrienne eut assez de crédit pour faire interdire l'ouvrage de Poisson. Ce qui nous étonne, c'est que celui-ci ait songé à le faire jouer, s'il croyait à Lecouvreur autant de puissance qu'il lui en accorde dans ces vers, qui caractérisent bien l'influence inavouée, et si grande pourtant, de ces femmes :

Il faut qu'elle ait entrée en vingt mille maisons;
Car avec tout le monde elle a des liaisons,
Se mêle du barreau, de la cour, de la guerre,
Et rien n'est fait, je crois, que par son ministère.
Qu'un emploi soit vacant, elle le fait avoir.
. . . .
Par elle, celui-là devient introducteur,
Celui-ci, secrétaire, et l'autre, ambassadeur.

Le censeur d'alors était un abbé bon vivant, l'abbé Cherrier, l'auteur du *Polissoniana*. Ce titre de livre pourra paraître singulier, signé d'un censeur; mais il ne faut pas trop s'en effaroucher, ce n'est qu'un titre fait pour allécher la curiosité publique[1]. Cherrier composait aussi un almanach, l'*Almanach de la table*, dans lequel les réclames jouaient un rôle assez lucratif pour l'abbé.

Un curieux manuscrit de l'Arsenal révèle comment il pratiquait ses fonctions. Une pièce de Piron, la *Rose* (pour ne pas donner son titre primitif), fut interdite en 1726. Cherrier n'avait osé prendre cette mesure sévère. « Le nom et le titre de la *Rose*, disait-il, ne jette aucune idée sale par lui-même. On dit tous les jours, dans le commerce du beau monde, cueillir la rose, quand on parle d'un galant qui a saisi les premières faveurs d'une jeune personne. Ainsi on ne peut attaquer le titre. » Il trouvait plus dangereux divers mots dans le cours de la pièce, tels que rose, jardin, houlette, voir le loup; mais il n'allait pas jusqu'à les retrancher. A côté de ces vers :

A l'âge qu'elle a,
Sentir quelque chose
Frétiller déjà,

[1] Voir une notice sur Cherrier, par M. Guessart, *Correspondance littéraire*, 1858.

il mettait en marge : « Crainte d'un mauvais geste, se mettre la main sur le cœur. »

Si nous nous étendons sur ces détails, c'est que la guerre des mots est un des reproches les plus fréquents que l'on adresse à la censure. Et comment agirait-elle, quand elle se trouve en présence des parades du théâtre de la foire, des gaillardises du Palais-Royal ou des obscénités de certains petits spectacles? Comment procéder vis-à-vis de pièces qui n'ont pas de fond et dont toute la valeur repose dans une certaine manière d'accoupler les mots? Les interdire! sévérité excessive. Les laisser passer dans toute leur crudité! facilité dangereuse. Il faut prendre les phrases corps à corps, émonder les détails trop honteux, les jeux de scène trop grossiers, enfin empêcher le scandale, tout en laissant vivre la pièce de sa vie légère et un peu grivoise.

Le lieutenant de police, mécontent du rapport de Cherrier, fit examiner la pièce par un autre abbé, l'abbé Raguet, qui ne la trouva pas jouable. Ce dernier avis prévalut. Piron, irrité du refus, écrivit à M. de Maurepas pour se plaindre de l'inintelligence du censeur et plaider l'innocence de son allégorie. Mais ses plaintes restèrent sans effet; la *Rose* demeura interdite. Piron s'en consola en la faisant jouer à Rouen; elle n'eut qu'une représentation. Vingt ans plus tard, le directeur de l'Opéra-Comique retrouva un manuscrit à Rouen même, fit retoucher l'ouvrage par Favart et obtint la permission de le jouer, après ce travail de remaniement.

On vient de voir Adrienne Lecouvreur et Piron employant, avec une fortune différente, des influences étran-

gères auprès du lieutenant de police. Deux auteurs d'opéra, Laserre et l'abbé Pellegrin, se servent, l'un de Maurepas, l'autre d'un receveur des finances, d'Havrancourt, pour faire disparaître des parodies de leurs pièces des personnalités blessantes. De la plainte de l'abbé Pellegrin il résulte que la censure manquait alors de son corollaire indispensable, une inspection chargée de faire exécuter les suppressions ordonnées et de veiller à la mise en scène et aux costumes. Piron, dans la parodie de *Télégone* de Pellegrin, montrait au prologue Scaramouche distribuant les rôles de son opéra. Or Scaramouche devait être en petit collet, et, par son allure, le comédien aurait désigné l'abbé. Pour tromper la religion du lieutenant général et de l'examinateur, dit le plaignant, aucune indication n'était mise sur le manuscrit. Pellegrin, de plus, faisait valoir l'inconvenance qu'il pouvait y avoir à laisser ainsi prostituer le costume ecclésiastique sur la scène. On aurait pu lui demander à qui en revenait la faute. D'Havrancourt voulut bien solliciter pour l'abbé, et il obtint gain de cause. La parodie ne fut pas jouée.

Les parodies étaient fort à la mode : elles faisaient la fortune des petits théâtres; mais elles inspiraient une véritable terreur aux poëtes. Un jour la Motte, furieux d'être ridiculisé dans *Momus fabuliste*, sollicite en vain la suspension de cette pièce, qui ne s'attaquait pas uniquement à son amour-propre d'écrivain. Une autre fois, Voltaire se trouve mis en scène de deux côtés différents à la fois, en compagnie de Falkener, son ami, dans deux pièces intitulées le *Temple du goût*, l'une de d'Allainval, l'autre de Dominique et Romagnesi. Voltaire, si agressif lui-même,

souffrait vivement de ces attaques et de ces personnalités, et, dans sa correspondance, on le voit plus d'une fois faire appel à l'intervention administrative.

Au dix-huitième siècle, la parodie a souvent des franchises excessives. Ce mode de critique est de droit commun, persomme ne peut le nier, mais à la condition de ne jamais oublier que les œuvres, et non les personnes, sont du domaine public. Les faiseurs de parodies ne se souvinrent pas toujours de ce principe, et la censure eut le tort de ne pas le leur rappeler assez énergiquement.

La censure de l'abbé Cherrier est bienveillante ; elle se ressent de ses habitudes d'esprit. Il a regret de couper certaines gaillardises. En effaçant cette phrase : « Il n'est rien de plus intéressant pour le public que d'être propriétaire d'une belle femme dont chacun tâche d'avoir l'usufruit, » il écrit en marge : « La pensée est pourtant délicate. » Il craint de comprendre et n'ose enlever la polissonnerie suivante : « Allons, venez donner à ma sœur sa première leçon d'amour. »

En revanche, Cherrier se montre impitoyable pour tout ce qui tient au respect de l'autorité. Il supprime cette phrase : « J'irai moi-même au premier jour présenter requête au ministre, dont je suis connu. » On aurait pu voir dans ce ministre le cardinal de Fleury, « *qui ne doit pas être cité dans ces gueuseries de théâtre.* » Il enlève des plaisanteries sur les avocats. Ceux-ci pourraient se plaindre au parlement. Il efface : « A sa rotondité, on le prendrait pour un président. » « Il ne faut pas badiner avec les présidents à mortier; ils affectent le gros ventre. Le *président de Lubert se formaliserait avec raison.* » Il tenait égale-

ment à ce que l'on respectât les comédiennes du Théâtre-Français. L'interdiction de l'*Actrice nouvelle* lui avait fait sentir leur puissance. Dans une arlequinade, il enlève ce propos galant : « Que ne prenez-vous une actrice de la grande troupe? » En somme, malgré ces petites rigueurs intéressées, le théâtre n'était pas sous le coup d'une loi bien rigoureuse. Il fallait que des pièces passassent toutes les bornes, comme le *Luxurieux* de Legrand, pour ne pouvoir être jouées et en être réduites à se vendre, sous le manteau, avec les infamies de Quélus.

Une tragédie oubliée aujourd'hui, *Alceste et Admète*, de Boissy, veut être citée, et pour le bruit qui se fit autour d'elle, et plus encore parce qu'elle est une façon d'escarmouche dans la grande campagne philosophique contre la religion. Le rôle de Polydecte, grand prêtre et profond scélérat, causa une telle rumeur avant la représentation, que ni le censeur ni le lieutenant général n'osèrent assumer la responsabilité de l'autorisation, et soumirent la tragédie au cardinal de Fleury. Après avoir beaucoup hésité, celui-ci se contenta de deux ou trois changements puérils, qui ne modifiaient en rien l'esprit de la pièce. La représentation put donc avoir lieu. Mais elle fut bientôt suivie de l'interdiction. Voici comme en parle un critique contemporain[1] : « On défendit cette tragédie après quelques représentations. Ce n'est pas tout de se servir de bouches profanes et païennes pour dire des impiétés; quand le crime est trop exposé, il choque partout. On a donc pu croire que l'auteur avait voulu décrier tout mys-

[1] Bibliothèque de l'Arsenal. Manuscrits : Catalogue et Notices.

tère de religion et tout sacerdoce sous le caractère de Polydecte, d'autant plus que le sujet est quasi inventé. » Cherrier, dans son rapport, prétend que la pièce cessa d'être représentée par suite de l'absence forcée d'un acteur. Mais alors pourquoi, neuf mois plus tard, Boissy, voulant la faire reprendre, dut-il la soumettre de nouveau à l'examen?

Voici comment fonctionnait la censure vers 1730, et comment elle fonctionnera jusqu'en 1789. Parmi les censeurs royaux attachés à la grande chancellerie et chargés de l'examen des livres, le garde des sceaux choisissait une personne qui, tout en conservant sa position auprès de lui, en occupait une nouvelle à la lieutenance de police. Cette personne était chargée de la surveillance des théâtres et prenait le titre de censeur de la police. Quand des œuvres dramatiques soulevaient des questions religieuses, l'archevêque déléguait un docteur en Sorbonne, qui examinait l'ouvrage à ce point de vue particulier. Quelquefois aussi les auteurs obtenaient un autre censeur que le censeur de la police. Les pièces étaient envoyées au secrétariat général de la lieutenance, bureau duquel relevaient les théâtres. Après l'examen du censeur, c'était le lieutenant de police qui autorisait. Mais on verra de quelles influences il était obligé de tenir compte; un jour, c'était le parlement, un autre jour, l'archevêché, qui s'effarouchaient d'une tragédie. Tantôt, un ministre avait peur d'un scandale, et, tantôt, la cour redoutait une allusion. La police était faite dans chaque théâtre par un exempt; mais cet exempt jouait uniquement le rôle que l'officier de paix remplit aujourd'hui.

Une petite supercherie de l'Opéra-Comique, en 1725, à l'occasion de la reprise d'une de ses pièces, le *Miroir sans fard*, donna l'idée au lieutenant général, Hérault, de décider que dorénavant on lui remettrait une copie de toute pièce approuvée. Lorsqu'un théâtre donnerait une reprise, il ne pourrait plus, comme venait de le faire l'Opéra-Comique, rétablir le texte supprimé. Déjà, en 1709, le chancelier Ponchartrain avait pris une mesure pour l'impression des pièces ; il écrivait aux syndics de la communauté des libraires et imprimeurs de Paris : « L'abus qui s'est introduit depuis peu de faire imprimer les pièces de théâtre autrement qu'elles n'ont été représentées m'a fait prendre la résolution de ne plus accorder dorénavant ni privilége, ni permission pour l'impression de ces pièces, qu'elles ne m'aient été présentées avant que d'être mises sur le théâtre. »

A Cherrier succède l'auteur d'*Athrée* et de *Thyeste*, de *Rhadamiste* et de *Zénobie*, Jolyot de Crébillon. Le choix de ce poëte montre que le gouvernement comprenait la nécessité de donner pour surveillant au théâtre un homme dont l'autorité reconnue pût lutter contre les difficultés du moment. En effet, nous voici à cette heure militante où l'esprit philosophique, cherchant toutes les tribunes ouvertes à son prosélytisme, va faire du théâtre une chaire, du haut de laquelle il poursuivra son œuvre de bouleversement et de régénération. Il attaquera toutes les traditions; livres saints, croyances religieuses, principe d'autorité, organisation sociale, tout sera pour lui matière à raillerie. Se fortifiant sans cesse, il en arrivera à formuler des attaques plus franches; il se fera petit et bas, pour se

faire comprendre des petites gens et des basses intelligences ; en un mot, il descendra de la forme élégante et française de Voltaire au patois informe et brutal de Mercier. Nous n'avons pas ici à nous faire juge entre les deux camps ; nous voulons seulement chercher quelles armes les philosophes demandent au théâtre pour battre en brèche l'ordre établi, et voir comment se défendra la monarchie. On ne peut bien saisir le rôle de l'autorité dans cette lutte, qui aboutira à son renversement et à une révolution radicale, qu'en s'efforçant de dépouiller une heure l'homme du dix-neuvième siècle, d'oublier la Révolution et les idées dont elle a fait des lois, pour revivre par la pensée le contemporain de Voltaire, en revêtant les croyances, le scepticisme, les principes, les préjugés, les défaillances de son temps. La vivacité de l'attaque, les divergences de l'opinion publique, l'ambition des assaillants, les terreurs des assiégés, expliqueront les sévérités de la censure à certaines heures, sévérités que l'on comprendra trop quand, après une guerre de soixante ans, on se trouvera en présence des hontes de 93.

La tragédie de Boissy avait ouvert le feu en 1728. Depuis lors, un opéra de Voltaire, *Samson*, avait été interdit, et une de ses comédies, l'*Enfant prodigue*, n'avait pu être autorisée qu'après de grands changements.

En envoyant à l'examen son opéra de *Samson*, Voltaire s'était en vain fait recommander à l'examinateur des pièces de l'Opéra par le prince de Carignan. Le censeur royal Hardoin avait opiné pour le rejet de la pièce. Le poëte cependant est prêt à toutes les concessions ; il demande seulement que l'on veuille bien faire lire son poëme par

M. de Fontenelle ou quelque autre honnête homme. Toutes ses prières furent inutiles; l'opéra demeura interdit. Ce qu'on reprochait à cette pièce, c'était le mélange du sacré et du profane, l'altération trop arbitraire de l'histoire sainte. Dalila était devenue une prêtresse de Vénus, l'Olympe païen se trouvait mêlé à cette inspiration biblique. Voltaire se plaint de cette mesure sévère, alors que dernièrement les Italiens avaient pu jouer un *Samson* où se trouvaient les farces les plus irréligieuses. Mais ne serait-il pas possible que ce fût l'effet même produit par l'œuvre de Romagnesi en 1730, qui, en 1735, ait fait interdire l'opéra de Voltaire?

Dans l'*Enfant prodigue* on voyait deux inconvénients. La nouveauté d'un titre emprunté à une parabole de l'Écriture déplaisait; un personnage, celui du président de Cognac, paraissait impossible. L'ouvrage ne fut autorisé que moyennant la transformation du président de Cognac en un sénéchal. Voltaire, en envoyant sa pièce à la censure, avait gardé l'anonyme, comme il l'avait fait pour *Alzire*, comme plus tard il le fera pour le *Droit du Seigneur*. « Les examinateurs, dit-il, ne sachant pas que l'ouvrage est de moi, le jugeront avec moins de sévérité, et passeront une foule de choses que mon nom seul leur rendrait suspectes. » Voltaire, en 1735, ne jouissait pas de la popularité qui entoura sa vieillesse; il n'était pas surtout devenu ce que le temps et l'esprit de parti en ont fait, un demi-dieu, un roi. Nous avons vu quel succès avait accueilli la parodie du *Temple du goût*. En parlant de *Samson*, le contemporain que nous avons déjà eu occasion de citer dit : « Le public est déjà trop prévenu contre

l'irréligion de l'auteur. » Ces préventions publiques contre Voltaire n'étaient pas sans influence sur les décisions de la censure. On serait mal venu à crier à l'injustice. L'action d'un soldat a-t-elle la gravité de celle d'un général? La parole qui tombe de la bouche d'un humble vicaire a-t-elle la portée d'une attaque lancée par un évêque du haut de sa chaire épiscopale? Quand il s'agit des questions d'influence sur les masses, il faut tenir un compte sérieux de la main qui frappe. Voilà ce que comprenait la censure, et elle ne pouvait mettre dans la même balance Voltaire et le premier rimailleur venu.

Quand la pièce fut reprise, le poëte demanda, raconte-t-il, un passe-port pour M. le président; car M. le sénéchal lui paraissait si provincial et si antiquaille, qu'il ne pouvait s'y faire; mais il ne put l'obtenir. On était moins difficile, ajoute-t-il, du temps de Perrin Dandin. Il aurait dû penser qu'au temps des *Plaideurs* la magistrature était rarement traduite sur la scène, que la pièce de Racine était une plaisanterie isolée, la peinture du travers d'un homme, plus encore que du ridicule d'une profession. Moins aveuglé par l'intérêt personnel, Voltaire aurait vu que la magistrature, moins honorée et plus discutée, avait besoin d'être plus énergiquement soutenue.

Destouches venait de faire une triste expérience de ce que pouvait coûter la peinture trop transparente d'un homme de robe. Dans son *Dissipateur* il avait tracé l'image d'un magistrat connu. Sa comédie avait été arrêtée; au bout de vingt ans seulement il obtint la levée de l'interdit, alors que le temps eut enlevé au portrait toute son actualité.

Quelques années plus tard, l'*Amour musicien*, de Philippe Poisson, subissait le même sort. Le principal personnage était un magistrat, mélomane forcené, auprès duquel on était sûr d'avoir gain de cause si l'on était musicien. Or il y avait au palais un juge tellement ressemblant au père Géronte de Poisson, que l'on crut devoir supprimer la pièce.

Le public était, plus qu'à aucune autre époque peut-être, à l'affût des allusions aux petits scandales ou aux petites intrigues du jour. Cela s'explique par l'importance que le théâtre avait prise depuis vingt ans et le rôle plus actif qu'il jouait dans cette société, ardente au plaisir et curieuse des choses de l'esprit. La vie publique se reflète dans les chansons et les œuvres dramatiques du temps. Un des hommes qui étaient alors l'objet de toute l'attention des badauds des Tuileries, des causeurs de salons, des plaisants du palais, c'était le garde des sceaux Chauvelin, dont la fortune rapide et l'ambition effrénée avaient excité la malveillance générale. Destouches, dans sa comédie de l'*Ambitieux et l'Indiscrète*, glissa foule de traits qui allaient droit à l'adresse du ministre. Celui-ci s'opposa à la représentation d'une comédie dont la rumeur publique faisait une satire contre lui. Destouches essaya vainement d'obtenir l'autorisation, grâce à quelques sacrifices. Il ne fallut rien moins que la disgrâce de Chauvelin pour que l'*Ambitieux* pût être joué. Mais, malgré des changements, les allusions produisirent leur effet, ainsi que le constate le rapport laconique de l'exempt attaché à la Comédie-Française : « 15 juillet 1737. — Première représentation de l'*Ambitieux*, où le public se réjouit

à cause des applications à M. et madame Chauvelin[1]. »

Cependant Voltaire mettait la dernière main à une tragédie qui, à un double point de vue, avait pour lui une importance capitale. Auteur dramatique, il regardait, et à juste titre, *Mahomet, ou le Fanatisme*, comme une de ses meilleures œuvres. Philosophe, il trouvait dans cette donnée une machine de guerre, d'autant plus puissante qu'elle était mieux dissimulée. Quel mal voir dans une attaque contre Mahomet? Quel danger trouver dans la peinture des barbaries d'un illuminé? Comprendrait-on du premier coup d'œil à quel degré commence et à quel degré s'arrête la solidarité entre toutes les croyances, par quel lien intime se tiennent toutes les religions? Saisirait-on bien par quelle marche rapide, l'esprit du public, reconstituant l'idée vraie de l'auteur, l'enseignement porterait tous ses fruits? Voilà ce que Voltaire devait se dire et ce qu'il avait raison de se dire, lorsqu'il présentait en 1740 sa tragédie au cardinal de Fleury. En effet, celui-ci ne vit aucune impossibilité dans *Mahomet*, et il l'aurait autorisé volontiers. Le poëte, plus inquiet que le ministre, voulut juger de l'effet de sa pièce avant de la faire représenter à Paris. Il pria donc le comédien la Noue de la jouer à Lille. La Noue accepta avec plaisir cet honneur, et donna trois représentations de *Mahomet;* la troisième eut lieu à l'intendance générale, devant tout le clergé du pays. Les ecclésiastiques applaudirent la pièce et n'y trouvèrent rien de condamnable.

Fort de l'approbation du cardinal, de l'adhésion du

[1] Manuscrits de l'Arsenal : Pièces relatives au théâtre, n° 52.

clergé de Lille, Voltaire envoya *Mahomet* au lieutenant de police, M. de Marville, afin qu'il fût examiné. Crébillon s'opposa à la représentation; mais M. de Marville, plus facile, mit son visa sur le manuscrit et le rendit à Voltaire. La pièce fut donc jouée: mais, dès le lendemain, grande rumeur au parlement. L'un voit dans cet ouvrage une attaque contre la religion, l'autre un danger politique. Les raisonnements qu'emploie Mahomet pour mettre le fer aux mains de Séide sont ceux à l'aide desquels un fanatisme implacable arme des Jacques Clément et des Ravaillac. Enfin, le procureur général, Omer de Fleury, prend la plume et résume, dans une lettre adressée à M. de Marville, ses plaintes et celles de ses collègues. Il terminait ainsi cette violente épître: « On dit que vous poursuivez les jansénistes et que vous laissez tranquille un autre scélérat, que vous faites triompher l'irréligion et le crime, et qu'enfin il faut avoir une insolence à toute épreuve pour oser jouer une pièce aussi abominable. »

M. de Marville, qui connaissait l'approbation donnée à la pièce par Fleury, et qui craignait de se compromettre, transmit cette lettre à M. de Maurepas. Ce qui montre l'effet de la représentation, ce qui prouve que le parlement devait être l'écho d'une partie du public, c'est la réponse du ministre : « Tout en pensant de même au fond, Son Éminence ne croit pas que l'on doive risquer une scène pour un pareil sujet. Elle approuve que vous fassiez dire aux comédiens de supposer la maladie d'un acteur, pour se dispenser de jouer la pièce jeudi, et à M. de Voltaire de la retirer lui-même de leurs mains, pour éviter l'éclat. Je crois même que si vous faisiez bien,

vous commenceriez par ce dernier parti et que l'auteur serait le premier à vous aider lui-même à exécuter cette décision. La communication de la lettre du procureur général, que vous pouvez lui faire, les épithètes fâcheuses dont elle est nourrie et les allusions à un certain arrêt du parlement en vertu duquel il ne tient qu'à lui d'informer et de décréter l'exécution des *Lettres philosophiques*, rendront auprès de l'auteur votre argument persuasif, et vous ne seriez brouillé avec personne. »

Ce dernier paragraphe était en effet fort persuasif; il explique l'empressement que Voltaire mit à retirer des mains des comédiens le manuscrit autorisé et à le rapporter à M. de Marville. « Les fanatiques se sont soulevés contre moi, dit-il dans sa correspondance; j'ai cédé au torrent sans mot dire. » Il se compare à Molière; il place son œuvre à côté du *Tartufe*, bien plus, au-dessus de cet immortel chef-d'œuvre. « *Tartufe*, s'écrie-t-il, essuya autrefois de plus violentes contradictions; il fut enfin vengé des hypocrites. J'espère l'être des fanatiques; car enfin Mahomet est Tartufe le Grand. » Il faut pardonner ces exagérations à l'amour-propre froissé.

Le parlement agit dans cette affaire d'une autre façon qu'au dix-septième siècle. Il n'a plus la censure directe sur les théâtres, mais il s'arroge un droit de remontrances. Le gouvernement tenait grand compte de ses observations, puisque, sur une plainte du procureur général, le premier ministre et le lieutenant de police interdisaient un ouvrage que, la veille, ils avaient approuvé et permis.

De *Mahomet* date la haine dont, pendant vingt ans, Voltaire poursuivra Crébillon. Chaque année amènera une

difficulté nouvelle. A *Mahomet* succède *Jules César*. Crébillon ne voyait pas sans quelque appréhension mettre sur la scène l'assassinat de César par Brutus; il hésite à proposer l'autorisation. Voltaire, indigné, fait agir madame du Châtelet; il intrigue auprès de M. de Marville. « Crébillon, dit-il, doit cesser pour son honneur de faire des difficultés. Il travaille à un *Catilina*; il ne faut pas qu'il paraisse vouloir empêcher un ouvrage, qui a un peu de rapport au sien. » Cette raison toute personnelle toucha-t-elle Crébillon? M. de Marville ne partagea-t-il pas les scrupules du censeur? Bref, la tragédie fut autorisée et jouée.

Ce qui exalte le plus Voltaire contre Crébillon, c'est la facilité avec laquelle celui-ci autorise les parodies de ses ouvrages. On a eu déjà occasion de voir combien ces plaisanteries lui étaient pénibles. Presque aucune de ses tragédies n'avait échappé à ce travestissement burlesque. *Œdipe*, *Marianne*, *Zaïre*, *Alzire*, *Brutus*, avaient tour à tour fourni des sujets de parodies aux auteurs de la foire et aux comédiens italiens. Voltaire n'avait pas encore eu ou n'avait pas cru avoir assez d'autorité pour faire mettre un terme à cette petite guerre. Enfin, se croyant sûr de l'appui de madame de Pompadour, il supplie la favorite de faire interdire une parodie de *Sémiramis*. Celle-ci empêche bien la pièce d'être donnée à la cour, mais elle ne peut ou ne veut en empêcher la représentation à la ville. D'un côté, M. de Maurepas n'est pas fâché de l'autoriser; de l'autre, M. de Gesvres, gentilhomme de la chambre, répond au poëte qu'à la police seule appartient le droit de permettre ou de défendre une pièce. Voltaire ne dut pas

se tromper sur cette réponse évasive; il en fut réduit à maugréer contre Crébillon, qui approuva la parodie.

Dans un règlement de la Comédie-Française de 1757, les gentilshommes de la chambre avaient eu soin d'insérer l'article suivant, qui leur permettait d'évincer poliment les solliciteurs. — Art. 8. « Quand une pièce aura été reçue et qu'elle sera venue à son tour pour être jouée, l'auteur aura soin de se munir de l'autorisation de la police; ensuite il enverra les rôles aux acteurs. » — Les gentilshommes de la chambre se dépouillaient ainsi de tout droit apparent de censure. Cet article sert à constater qu'à cette époque c'était l'auteur, et non, comme aujourd'hui, le théâtre, qui soumettait son œuvre à l'examen. Il établit, de plus, que les pièces ne devaient entrer en répétition qu'après avoir été autorisées.

La position de Crébillon était souvent difficile. Un censeur, auteur dramatique lui-même, se trouve gêné vis-à-vis de ses confrères. Qu'il soit le plus honnête homme du monde comme Crébillon, il est impossible qu'on ne l'accuse pas de partialité, s'il croit devoir sévir contre l'œuvre d'un rival; et la victime aura pour elle les rieurs crédules. Voltaire accusera Crébillon d'abuser de sa place pour servir ses intérêts; Voltaire sera cru, Voltaire aura pour lui l'opinion publique. Si le censeur doit être censuré à son tour, le rôle du gouvernement devient regrettable; il est fâcheux pour lui d'avoir à prendre des mesures contre celui-là même qu'il a constitué juge des questions morales et politiques. Quelle joie pour les auteurs de trouver Crébillon, le protégé de madame de Pompadour, en flagrant délit d'allusions outrageantes

en effet, casse sans hésitation l'arrêt prononcé par Crébillon.

Voltaire avait l'art de savoir faire jouer tous les ressorts, de ne négliger aucune voie pour arriver à ses fins. Il s'efforçait de faire de madame de Pompadour une protectrice pour opposer son influence aux sévérités de la censure. L'affaire de la parodie de *Sémiramis* aurait dû pourtant lui servir d'enseignement. Quand il eut terminé l'*Orphelin de la Chine*, il envoya sa tragédie à la marquise. « Je me flatte, dit-il dans une de ses lettres, qu'elle ne trouvera rien dans la pièce qui ne plaise aux honnêtes gens et qui ne déplaise à Crébillon. Je me flatte que, si elle l'approuve, elle sera jouée malgré le radoteur Lycophron. » Il s'abusait. Son *Orphelin* fut joué, mais avec les modifications demandées par Crébillon. Ainsi il dut supprimer ces quatre vers de Gengiskan :

Ces archives des lois, ce vaste amas d'écrits,
Tous ces fruits du génie, objet de vos mépris,
Si l'erreur les dicta, cette erreur m'est utile,
Elle occupe le peuple et le rend plus docile.

Le censeur se méfie de ces attaques contre l'ordre établi et il les proscrit. Nous ne pouvons croire cependant que ces quatre vers auraient jeté un levain mauvais dans les esprits; mais il y avait alors une telle fièvre dans tout le monde pensant, les discussions avaient pris une tournure si violente, que tout devenait prétexte à manifestation hostile. La guerre en arrivait à ces personnalités brutales, armes à double tranchant qui déshonorent à la fois et ceux qui frappent et ceux qui sont frappés.

Palissot dans les *Philosophes*, Voltaire dans l'*Ecossaise*,

donnaient le triste spectacle de deux chefs de parti qui, emportés par leur haine réciproque, oublient toute réserve et se flagellent l'un l'autre à la plus grande joie de leurs ennemis communs. Les *Philosophes* furent joués d'abord. Palissot était protégé par le duc de Choiseul ou plutôt par l'intime amie du duc, par la princesse de Robecq. La princesse avait été attaquée par Diderot dans la préface d'un de ses drames. Palissot joua pour elle le rôle du dieu vengeur. Elle accueillit les *Philosophes* avec bonheur, et usa de tout son crédit pour faire lever les obstacles qui auraient pu empêcher la représentation. Crébillon eut le tort grave de trop écouter, dans cette circonstance, ses griefs personnels, et d'autoriser la pièce sans aucun changement.

Personne ne put méconnaître la ressemblance des portraits tracés par le poëte comique. Ce fut un effroyable scandale. A la scène honteuse où Rousseau, personnifié dans le valet Crispin, entre sur le théâtre à quatre pattes, l'indignation fut au comble dans le camp philosophique. Toutefois la pièce eut un grand succès, succès de cabale, si l'on écoute d'Alembert, qui le croit uniquement dû à une distribution de quatre cent cinquante billets faite par l'auteur.

Le contre-coup de l'irritation produite chez tous les philosophes par cette satire fut l'autorisation du regrettable libelle de Voltaire, l'*Écossaise*. Quelle que soit l'opinion que l'on ait de Fréron, comment approuver cette façon aristophanesque d'insulter pendant deux heures un homme en plein théâtre? Une pareille attaque permet une réplique. Que Fréron ait riposté par une comédie sur le sei-

gneur de Ferney, n'aurait-il pas été dans son droit? Où s'arrêteraient de pareilles représailles?

Un des devoirs de la censure est de se jeter à travers toutes ces passions haineuses et implacables, et de les empêcher de faire du théâtre une lice pour leurs combats. Crébillon manqua à son devoir en autorisant les *Philosophes*. Il y manqua plus encore en laissant jouer l'*Écossaise*, après un changement de nom très-spirituel, mais qui était une véritable mystification. Frêlon devint M. Wasp; Wasp est la traduction anglaise de frêlon. Comme les habitués du café Procope devaient rire de ce travestissement approuvé par le censeur!

Une autorisation en entraîne une autre. Crébillon voudrait empêcher les Italiens de jouer les *Petits Philosophes* de Poinsinet; mais il est désarmé, et, ne pouvant résister aux instances réitérées des amis de l'auteur, il doit donner son autorisation. Quand on a permis au Théâtre-Français de jouer la comédie de Voltaire, on ne saurait refuser à l'Opéra-Comique de faire la caricature de Fréron dans les *Nouveaux Calotins*. Ce sont là de malheureuses faiblesses, de tristes concessions aux petites passions du jour. Cette heure de licence n'ajoute pas une page à l'histoire de l'art; dans l'histoire du théâtre, elle laisse une trace déplorable.

La dernière lutte que Crébillon eut à soutenir fut celle qui naquit à propos de la comédie de Voltaire, le *Droit du Seigneur*. Comme pour *Alzire*, comme pour l'*Enfant prodigue*, Voltaire avait envoyé la comédie nouvelle sous un nom supposé; mais le mystère avait été trahi. Crébillon trouvait la pièce trop libre et faisait des difficultés

pour l'autoriser. Voici comment le poëte, dans sa colère, explique les observations du censeur : « Il a voulu se venger de l'insolence d'Oreste, qui a osé marcher à côté d'Électre, » faisant allusion à leurs deux tragédies d'*Oreste* et d'*Électre*. On voit que, jusqu'au dernier jour, il ne ménage pas à Crébillon cette accusation de basse jalousie. Voltaire continuait en ces termes : « Il a fait avec le *Droit* la même petite infamie qu'avec *Mahomet*. Il prétexta la religion pour empêcher que *Mahomet* fût joué, et aujourd'hui il prétexte les mœurs. Hélas ! le pauvre homme n'a jamais su ce que c'est que cela. Il faut pour son seul châtiment que l'on sache son procédé. » « Si on ne joue pas le *Droit du Seigneur*, dit-il autre part, je renonce au tripot. » Cette menace se retrouve trop souvent dans la bouche du poëte pour qu'on puisse la prendre au sérieux. Le comte d'Argental lui renvoie son manuscrit, et alors, malgré ses invectives, malgré ses serments, Voltaire, voyant, et, nous le croyons, comprenant, sans l'avouer, les scrupules de Crébillon, s'écrie, avec une maussaderie qui nous touche plus que le débordement d'injures de tout à l'heure : « Crébillon me fait lever les épaules : c'est un vieux fou à qui il faut pardonner. » Puis il se met à l'œuvre, retranche, refait, trouve un nouveau titre. Enfin le *Droit du Seigneur*, devenu l'*Écueil du Sage*, obtient l'autorisation d'être joué.

Quelques jours plus tard, Crébillon mourait, et, par une volte-face rapide, son antagoniste de vingt ans, Voltaire, devenait le défenseur de sa mémoire. Il se faisait son avocat contre l'archevêque de Paris, monseigneur de Beaumont, qui avait eu la maladresse de punir avec éclat le

curé de Saint-Séverin, dont tout le crime était d'avoir dit, au nom et en présence des comédiens français, une messe pour ce pauvre Jolyot de Crébillon. Triste spectacle qu'offrent ces époques de lutte, d'irritation et de fanatisme! Voici un homme, qui a passé une partie de sa vie à défendre les principes religieux, et, au jour de sa mort, un prélat, esprit élevé, mais aveuglé par les préjugés de son temps, dispute à des comédiens le droit de prier pour son âme!

Crébillon a rempli pendant vingt-sept ans les fonctions de censeur dramatique, il a eu à traverser une époque orageuse, il a eu à lutter contre un parti qui entrait dans l'arène, audacieux et fort, il s'est trouvé en face d'une personnalité puissante; au milieu de toutes ces difficultés, il a su marcher d'un pas ferme et intelligent, agissant avec énergie, et acceptant franchement la responsabilité de ses actes. L'heure de faiblesse, que nous avons dû signaler à la fin de sa carrière, alors qu'il autorisait les *Philosophes* et l'*Écossaise*, ne saurait permettre de méconnaître la droiture, l'honorabilité, le talent, dont il a fait preuve durant les longues années qu'il a occupé ce poste difficile.

CHAPITRE IV

LES DERNIÈRES ANNÉES DE LOUIS XV.

1762 — 1774.

MARIN.

Marin. — Les financiers. — L'*Homme de fortune*. — Les *Revenants*. — La *Confiance trahie*. — Bouret et le poëte Robbé. — M. de Broglie et *Tancrède*. — L'*Anglais à Bordeaux*. — *Théagène et Chariclée*. — Marin à la Bastille. — L'*Émile*, de Rousseau. — La *Mort de Socrate*. — Le *Philosophe sans le savoir*. — La *Partie de Chasse de Henri IV*. — Du personnage de Henri IV au théâtre. — La censure en province. — *Barneveld*. — M. de la Chalotais. — Lutte entre l'Église et le théâtre. — Monseigneur de Beaumont. — Une lettre de Voltaire. — *Lothaire et Wolfrade*. — *Éricie, ou la Vestale*. — *Mélanie*. — Les *Moissonneurs*, de Favart. — Les *Lois de Minos*. — Le *Dépositaire*. — L'hôtel de la Guimard. — Intervention de l'archevêque. — Le théâtre d'Audinot. — Le *Satirique ou l'Homme dangereux*. — L'*Honnête criminel*. — Les drames de Mercier. — *Adeline*. — *Britannicus*. — Sedaine et M. de Duras. — Marin remplacé par Crébillon le jeune.

Crébillon eut un triste successeur. Il fut remplacé par un de ces intrigants habiles, qui se trouvent mêlés à cent affaires, connaissent mille personnes, gens sans scrupules, qu'on emploie et qu'on respecte peu. Marin, grâce aux Mémoires de Beaumarchais, est voué à tout jamais à la plus fâcheuse célébrité. Pour flétrir cet entremetteur maladroit, le pamphlétaire de génie a trouvé les accents les plus éloquents. Il n'est pas possible, dès que le nom de Marin revient sous la plume, de détacher son esprit de ces pages

pleines de verve sanglante, où se trouve si vigoureusement dessiné le portrait de l'ami de madame Goëzman. Le rôle joué par Marin dans cette vilaine affaire serait déjà un malheur pour un homme chargé de fonctions aussi délicates que celles de la censure; mais, en le voyant à l'œuvre, la façon toute légère avec laquelle le traite, et si justement, l'administration, laisse sentir combien peu le considéraient ceux-là même qui se servaient de lui. Ses relations avec Voltaire établissent la fausseté de sa situation vis-à-vis des auteurs. Marin, méridional actif et remuant, avait quitté de bonne heure la Ciotat, sa patrie, pour venir à Paris. A force de brigues, il était pervenu à se faire nommer secrétaire général de la librairie, rédacteur de la *Gazette de France*, censeur royal et de la police; de plus, il avait la direction de quelques feuilles étrangères. A tous ces titres, ajoutez celui d'auteur dramatique. Censeur intérimaire pendant la maladie qui précéda la mort de Crébillon, il avait profité de cette position pour faire recevoir une comédie en cinq actes au Théâtre-Français, un petit poëme à l'Opéra-Comique. Quelque temps après son installation définitive, il faisait imprimer une édition de ses œuvres dramatiques, et les gazettes s'empressaient de chanter ses louanges.

L'époque à laquelle Marin recueille l'héritage de Crébillon est précisément celle où la tâche de la censure devient plus pénible et plus laborieuse. Jamais le théâtre ne se montre plus curieux des bruits et des scandales qui courent la ville. Jamais la lutte, engagée par le parti philosophique, ne prend une allure plus vive que pendant les dernières années du règne de Louis XV. Le monde, ébranlé

par Voltaire, par Diderot, par d'Alembert, par Jean-Jacques, le monde tressaille au moindre cri qui s'échappe de ce camp toujours éveillé. La guerre des idées est dans toute son ardeur. De part et d'autre on s'attaque et l'on se défend avec acharnement. L'Église se jette à corps perdu dans la mêlée.

Les financiers cherchaient toujours à parer les traits satiriques de la comédie ; leur influence était assez grande pour se faire sentir jusque dans les spectacles que la maîtresse régnante donnait dans son château de Bellevue. Madame de Pompadour, qui aimait à jouer la comédie, voulait représenter l'*Homme de fortune* de la Chaussée. A cette nouvelle, les gens de finances s'émurent ; ils se remuèrent tellement, que la marquise dut reculer devant leurs intrigues. Mais elle n'était pas femme à rester sur sa défaite. Quelque temps après, elle revient à son idée, et elle réussit enfin à jouer l'*Homme de fortune;* mais elle est forcée de faire quelques concessions : les allusions les plus transparentes sont supprimées.

Si la favorite était tenue à de pareils ménagements pour les financiers, les auteurs ne pouvaient manquer de trouver une sévérité plus grande encore auprès de la censure. Crébillon, vers la fin de sa vie, faisait disparaître d'une comédie, les *Revenants*, tous les traits qui auraient pu blesser le moins du monde les susceptibilités de ces messieurs. Ainsi il enlevait ce couplet :

Ce financier, qui fait construire
Ce superbe château, que tout le monde admire,
Et que le paysan, malin et babillard,
Dans son humeur portée à la satire,
Nomme déjà l'*hôtel Pillard*[1].

[1] Bibliothèque impériale. *Théâtre manuscrit* : Collection Soleinne.

L'hôtel Pillard n'aurait-il pas été le château du fermier général Bouret, ce type d'outrecuidance resté célèbre, ce parvenu si fier de son immense fortune et auquel Louis XV crut pouvoir faire l'honneur d'une visite? Voici, du reste, un autre exemple de l'influence de Bouret, en particulier, et des fermiers généraux, en général.

Bret, auteur inoffensif, mais courant comme les autres après le petit succès d'allusions, Bret avait intercalé dans la *Confiance trahie*, une de ses comédies, quelques mots qui faisaient du personnage principal un portrait, et quelques vers, qui faisaient du portrait une peinture générale. Une anecdote sur Bouret courait Paris. Le fermier général avait prêté un peu d'argent au poëte Robbé. Bouret, s'étant cru le droit de traiter fort malhonnêtement son débiteur, celui-ci avait répondu vertement et lui avait restitué son argent. Bret plaça l'idée et presque les expressions de Bouret dans la bouche de son riche protecteur Dormon. Il n'y avait donc pas d'illusion à se faire sur l'intention de l'auteur. Les fermiers généraux, irrités de cette attaque, portèrent plainte à M. de Sartines et obtinrent l'interdiction de l'œuvre. Le poëte publia sa comédie quelques années plus tard, mais avec de grandes atténuations. Toutefois on y trouve encore de ces généralités, qui devaient choquer les susceptibilités des hommes d'argent; ainsi :

Les mœurs d'aujourd'hui
Ont rendu plus d'un homme aussi méchant que lui.
Le règne de l'argent est marqué par le crime;
Plus d'un riche a ses goûts pour règle et pour maxime.

Les financiers ne gagnèrent rien à la petite victoire

qu'ils venaient de remporter sur Bret. Deux jours après, les comédiens reprenaient avec éclat le chef-d'œuvre de le Sage, *Turcaret*.

Tout prétexte était bon pour l'opposition. En 1762, le maréchal duc de Broglie, à la suite d'une querelle avec le maréchal de Soubise, à l'occasion de la dernière campagne, avait présenté au roi un mémoire justificatif. Ce mémoire alla contre le but que le duc se proposait; il déplut au roi, qui exila M. de Broglie. Le public, naturellement, prit le parti du maréchal sacrifié. On jouait le lendemain *Tancrède*. Mademoiselle Clairon eut soin de faire ressortir les vers suivants :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage...
C'est le sort des héros d'être persécutés...
Un héros qu'on opprime attendrit tous les cœurs...

Après chacun de ces vers, il s'éleva de la salle entière un long frémissement, suivi d'une formidable explosion d'applaudissements. Le nom du duc de Broglie circulait dans toutes les bouches ; enfin cette représentation fut pour l'exilé un véritable triomphe, triomphe dont Voltaire paya les frais ; car *Tancrède* demeura interdit pendant quelques mois.

Quelques jours plus tard, au parterre de la Comédie-Française, survenaient deux incidents qui constatent encore mieux à quel degré d'excitation en était arrivé l'esprit public, et quels progrès faisait l'opposition. A propos de la paix, Favart avait improvisé une petite comédie, l'*Antipathie vaincue*. Dans une action courte et vive, il montrait la France et l'Angleterre unies pour jamais; le ma-

riage d'un Anglais avec une jeune Française symbolisait cette idée. Marin avait autorisé le titre, quand l'ambassadeur d'Angleterre en demanda la suppression. Favart s'empressa d'obéir, et il intitula sa pièce, l'*Anglais à Bordeaux*. Mais là n'est pas le point digne de remarque. Dans sa comédie, Favart, pour flatter le gouvernement, avait glissé des cris de : *Vive le roi!* le parterre resta sourd à cet appel de l'auteur, et quelques voix seules, dont le désintéressement était suspect, firent chorus avec les comédiens.

Dix jours avant, Dorat avait donné une tragédie, *Théagène et Chariclée*, dans laquelle se trouvaient ces vers :

Au trône, du berceau ces monarques admis,
Ont droit de végéter dans la pourpre endormis,
Et, chargeant de son poids un ministre suprême,
De garder pour eux seuls l'éclat du diadème.

Les applaudissements enthousiastes et prolongés, qui accueillirent ces vers médiocres, ne purent laisser aucun doute sur le sens hostile qu'on voulait leur donner. Ce fut parmi les courtisans un épouvantable scandale que l'application ainsi faite à Louis XV de ce portrait d'un roi fainéant. On s'en prit à Marin. On lui fit un crime d'avoir approuvé une pareille tirade, et, sans plus de façon, on l'envoya à la Bastille. Il n'y resta que vingt-quatre heures il est vrai; mais qu'importe le temps? On n'y aurait pas envoyé Crébillon. Marin, pour se consoler de cette mésaventure, avait l'approbation de Voltaire, qui caressait beaucoup le nouveau censeur. « Il me paraît, dit-il dans une de ses lettres, qu'au contraire, ce Marin est très-loua-

ble de n'avoir pas seulement soupçonné que ces vers pussent regarder Sa Majesté. Je ne crois pas qu'il y ait de pièce qui pût rester au théâtre, si on y cherchait des allusions. Ceci est du plus mauvais exemple du monde. » Voltaire aurait raison s'il parlait de l'auteur, de Dorat; mais Marin était censeur; or un homme n'est jamais louable de mal faire son métier. A quoi donc servirait un censeur, au point de vue politique, s'il n'était un lecteur assez perspicace pour pressentir l'opinion et mettre le gouvernement en garde contre le danger d'une leçon publique, leçon qui n'a été et ne sera jamais qu'une cause d'irritation sans profit pour personne?

Le clergé se mêlait activement aux querelles et aux controverses du jour. Le diocèse de Paris avait à sa tête un évêque énergique, violent, toujours sur la brèche, Christophe de Beaumont, le même dont nous avons parlé à propos de la mort de Crébillon. Rousseau venait de publier *Émile*. Le parlement avait fait brûler l'ouvrage par la main du bourreau; l'archevêque avait fulminé contre lui un terrible réquisitoire. Dans ces violences, qui passionnaient la ville entière, un jeune auteur, Sauvigny, vit une veine à exploiter. Rousseau devint Socrate, l'archevêque de Paris Anitus, le parlement l'aréopage; bref, de la *Mort de Socrate* il fit une tragédie de circonstance. Laissons la parole à un contemporain, à Favart, qui, dans sa correspondance avec le comte Durazzo, nous transmet des impressions dont la franchise ne saurait être contestée. « Cette pièce vient d'être arrêtée à la police. On a cru remarquer des allusions et des personnalités. M. Marin a pris l'alarme un peu trop chaudement; il est

vrai que, dans le premier acte, l'auteur tombe fortement sur les prêtres de l'ancienne Grèce, dont le manége peut s'appliquer à celui de toute religion. Les ministres sacrés, qui abusent de leur caractère, ne voient pas d'un œil indifférent des portraits, qui ont avec eux un air de ressemblance et qui pourraient faire dire à beaucoup d'entre nous : Voilà le portrait de mon curé. Un auteur doit être très-délicat sur ce chapitre, et la police fait bien d'être attentive sur cet objet respectable ; car, dans l'esprit du peuple, les ridicules que l'on jette sur les ministres de la religion portent coup, quoique injustement, sur la religion même. Si le premier acte de la *Mort de Socrate* est répréhensible par cet endroit, il n'en est pas de même des autres, dont, en bonne politique, on devrait ordonner les représentations... La circonstance du bannissement ou plutôt de la proscription de Rousseau a contribué à la prohibition de cette pièce. »

Il était une autre objection à l'autorisation, c'était le rôle d'Aristophane. Les philosophes répliquaient à l'attaque de Palissot, en le traduisant lui-même sur la scène, sous le masque du poëte athénien. Sauvigny, désireux de voir jouer sa pièce, s'excusa sur sa jeunesse et sur son inexpérience ; il supprima ou atténua toutes les attaques contre les prêtres ; il fit complétement disparaître Aristophane, et, en 1763, la pièce put être jouée ; elle obtint même un certain succès. On ne peut l'expliquer que par la curiosité, qui s'attachait à une pièce, objet de controverses si vives.

Marin devient ombrageux. La leçon de la Bastille le jette dans des perplexités étranges. Ainsi croirait-on que, pen-

dant quelque temps, le *Philosophe sans le savoir* fut arrêté? Marin reprochait à Vanderk père son espèce de complicité dans le duel de son fils. La veille de la première représentation, il interdit la pièce. Heureusement que Sedaine avait affaire à un lieutenant de police actif et intelligent, M. de Sartines. Comme il fallait se hâter, car la pièce devait être jouée quelques jours plus tard à Fontainebleau, Sedaine supplie le lieutenant de police de venir entendre une répétition de sa comédie, en compagnie du lieutenant criminel, du procureur du roi au Châtelet, et des principaux membres du parlement; il a le bon esprit de prier ces messieurs d'amener avec eux leurs femmes. Ceux-ci y consentent; le procès de Sedaine était gagné. Les magistrats sont touchés, les femmes pleurent, et, moyennant quelques suppressions, le *Philosophe sans le savoir* est autorisé par M. de Sartines.

Il est une mesure rigoureuse que l'on ne saurait comprendre, si l'on ne se pénétrait bien de l'état des esprits à la fin du règne de Louis XV et de la marche pénible du gouvernement : c'est l'interdiction de la *Partie de chasse de Henri IV*. La pièce de Collé est inoffensive entre toutes. Le premier acte représente la scène si célèbre de la réconciliation de Henri IV avec Sully. Les deux autres actes sont la mise en scène d'une anecdote bien connue. Henri IV s'est égaré à la chasse; il entre dans la cabane d'un paysan; là, gardant l'incognito, il prend part à un joyeux festin où l'on chante ses louanges. Cette comédie, à peine soumise à l'examen, devient une affaire des plus graves. Chacun s'en préoccupe; on trouve inconvenant de mettre à la scène un aïeul du roi, un souverain, dont on n'est séparé

que par un espace de cent cinquante ans. L'autorisation est ajournée. La pièce alors se lit dans tous les salons, elle se joue même chez quelques particuliers ou sur les théâtres des châteaux princiers. Le duc d'Orléans la fait représenter à Bagnolet, et lui-même se charge du personnage de Henri IV. La *Partie de chasse* court la province ; Richelieu use de son autorité de gouverneur de la Guyenne pour la permettre à Bordeaux. On la joue à Lyon, à Bruxelles, et jusqu'aux portes de Paris et de Versailles, à Saint-Germain-en-Laye. Cependant l'approbation pour Paris ne pouvait s'obtenir. Le duc d'Orléans et Collé intriguaient en vain. Le roi venait de faire jouer la pièce à l'hôtel des Menus-Plaisirs, au cœur même de Paris, dans une représentation que M. de Duras avait donnée en son nom au prince héréditaire de Hanovre. On crut le moment favorable ; on fit une nouvelle tentative. La question fut discutée dans un grand conseil à Versailles. Le parti opposé à l'autorisation fut en majorité; toutefois on remit au roi la décision définitive. Collé, impatienté de tous ces retards, écrivait à M. de Sartines : « Aurai-je le malheur de ne pouvoir espérer de voir jouer ma comédie qu'après ma mort? Je sens bien que cela pourrait me ressusciter. L'amour de la gloire et l'amour-propre sont bien capables d'opérer ce miracle dans un auteur et de le faire revenir de loin. Mais je suis modeste; je ne crois pas mériter ce miracle, à beaucoup près; je me contenterais bonnement d'être joué de mon vivant. » Le roi partagea l'avis de la majorité du conseil, et la *Partie de chasse* fut interdite. « J'attendrai ! » s'écria Collé; et il attendit jusqu'à la mort de Louis XV.

Il y avait pour interdire cet ouvrage un motif plus sé-

rieux que celui qui est ouvertement donné. L'effet produit par les vers de *Théagène et Chariclée* trahit l'état d'animation et d'hostilité de la ville. Une sorte de succès avait naguère encore entouré une tragédie médiocre, mais pleine de déclamations contre les rois, le *Manco-Capac* de Leblanc, et, pour être jouée à la cour, la pièce avait dû être allégée de près de quatre cents vers. Le gouvernement, éclairé par ces précédents, vit dans la pièce de Collé ce que le public y chercherait, une allusion par contraste, un prétexte à manifestation. Henri IV était alors ce qu'il a été plus tard, un drapeau, l'emblème de la royauté débonnaire, libérale, démocratique. Henri IV deviendra le roi du théâtre à trois époques différentes : au début du règne de Louis XVI, au lendemain de la prise de la Bastille et du serment constitutionnel, à la rentrée des Bourbons en 1814. A ces époques, on saluera en lui le souverain que rêve et qu'espère l'imagination populaire. En d'autres temps, au contraire, sous Louis XV, par exemple, au lieu d'être une flatterie, la personnalité d'Henri IV sera une épigramme; on opposera ses idées aux idées du jour, et l'enthousiasme pour le Béarnais ne sera qu'une machine de guerre de l'opposition. Là seulement il faut chercher la vraie cause du grand succès de la *Partie de chasse*, et en même temps le motif de son interdiction.

Voltaire, en apprenant la décision royale, comprit qu'il serait inutile d'essayer de faire jouer *Charlot ou la Comtesse de Givrey*, comédie en trois actes, dans laquelle Henri IV, ne paraissant qu'à la fin du dernier acte, comme le dieu antique, pour dénouer l'action, était cependant toute l'âme, toute la vie de la pièce.

On a vu avec quel empressement les théâtres de province avaient représenté la *Partie de chasse*, malgré l'interdiction. Il se passait au dix-huitième siècle un fait administratif assez singulier. La pièce défendue dans la capitale ne l'était pas par cela même dans le reste de la France. En province, c'était le prévôt des marchands ou l'échevin de ville chargé de la police, qui avait la mission de surveiller les spectacles [1]. Voltaire avait-il des inquiétudes sur l'effet d'une pièce ou sur son autorisation, il la faisait représenter, soit à Lille, soit à Lyon, soit à Bordeaux. D'autres l'imitèrent, et nous venons de voir la comédie de Collé, interdite par le roi, et jouée à deux lieues de la résidence même où l'interdiction avait été prononcée.

Les susceptibilités deviennent chaque jour plus nombreuses et plus fortes. Marin allait autoriser une tragédie de Lemierre, *Barneveld*, dans laquelle le poëte retraçait le jugement du républicain hollandais, que, malgré ses services éminents, le stathouder envoyait à l'échafaud. L'ambassadeur de Hollande intervient au nom du stathouder. Il se plaint du rôle que joue le prince d'Orange; *Barneveld* est arrêté. Lemierre donne satisfaction aux exigences de la Hollande; il espère voir sa tragédie autorisée. Une nouvelle objection s'élève. Le grand pensionnaire

[1] Bibliothèque impériale. — Manuscrits Soleinne : *Hortense, ou le Mari comme il y en a peu*, comédie en trois actes, jouée à Arras en 1774. — « Vu par nous, échevin de la ville et cité d'Arras, commissaire de la semaine, chargé de la police, la comédie ayant pour titre..... permis de représenter. — *Signé :* le chevalier Brion d'Angre. »

Barneveld était jugé et condamné par une commission spéciale. Or, naguère, M. de la Chalotais et quelques autres magistrats bretons, accusés d'avoir fomenté une vive opposition au gouvernement, venaient d'être distraits de leurs juges naturels, et envoyés devant une commission extraordinaire. Cette façon de procéder, brutale et insolite, avait produit dans toute la France une violente émotion, et l'on redoutait de voir le public s'emparer de la pièce de Lemierre pour y trouver une occasion de manifester publiquement son indignation. Aussi *Barneveld* fut-il ajourné et ne put-il voir le jour qu'en 1790.

Les gouvernements étrangers se préoccupaient sans cesse de tout ce qui se représentait à Paris. L'ambassadeur d'Angleterre était intervenu à propos de l'*Anglais à Bordeaux* de Favart; celui de Hollande, au sujet de *Barneveld;* l'ambassadeur de Danemark empêche l'*Ernelinde* de Poinsinet d'être représentée pendant que son maître est à Paris, parce que, dans cette tragédie, le prédécesseur du royal visiteur était mis en scène, et d'une façon peu flatteuse.

Une tragédie de Sauvigny, la *Mort de Socrate,* a montré quelle était l'influence de l'archevêque de Paris sur les théâtres; *Lothaire et Wolfrade* de Gudin, *Éricie ou la Vestale* de Fontanelle, les *Moissonneurs* de Favart, la *Mélanie* de la Harpe, les *Guèbres* de Voltaire, quelques autres œuvres encore, moins importantes, mettent en lumière, et la vivacité de la lutte engagée entre les philosophes et l'Église, et l'activité énergique que monseigneur de Beaumont apporte dans la surveillance des attaques dirigées contre les croyances religieuses et contre les ministres du culte.

Jusqu'à présent, ce n'avait été qu'une guerre d'escarmouches. Voici l'heure de l'action générale, et la lettre suivante, que Voltaire écrivait à Saurin en 1764, est comme le boute-selle qui se sonnerait, le matin d'une bataille décisive, devant la tente du commandant en chef. Saurin venait d'envoyer à Voltaire *Blanche et Guiscard*. Cette tragédie était la glorification de Mainfroi, le roi sicilien, célèbre par ses démêlés avec la papauté : « Je vous sais bon gré d'avoir donné des louanges à ce Mainfroi, dont les papes ont dit tant de mal, et à qui ils en ont tant fait. Un temps viendra, sans doute, où nous mettrons les papes sur le théâtre, comme les Grecs y mettaient les Atrée et les Thyeste qu'ils voulaient rendre odieux. Un temps viendra où la Saint-Barthélemy sera un sujet de tragédie, et où l'on verra le comte Raymond de Toulouse braver l'insolence hypocrite du comte de Montfort. L'horreur pour le fanatisme s'introduit dans tous les esprits éclairés. Si quelqu'un est capable d'encourager la nation à penser sagement et fortement, c'est vous, sans doute. Je ne suis plus bon à rien ; je suis comme ce Danois, qui, étant las de tuer à la bataille de Hoschstedt, disait à un Anglais : *Brave Anglais, va-t-en tuer le reste, car je n'en peux plus.* » Et les Anglais entendirent le cri du Danois !

Gudin de la Brunellerie trouve dans *Lothaire et Wolfrade, ou le Royaume mis en interdit*, un prétexte pour peindre la cour de Rome sous les plus sombres couleurs. Le sujet de cette pièce est le même que celui d'Agnès de Méranie : un roi qui veut épouser sa maîtresse, la cour de Rome qui s'y oppose et lance l'excommunication contre le souverain rebelle à ses ordres. La pièce est interdite;

il est vrai que les vers suivants passèrent pour être une allusion à l'attentat de Damiens et donnèrent à l'interdiction un certain caractère politique :

... *Monstres toujours avides* (on voulait voir dans cette désignation les jésuites),

> De mes flancs déchirés en retirant vos bras,
> Levez-les vers le ciel, et d'une main sanglante
> Bénissez des humains la foule pâlissante :
> Arrosez-les du sang des rois assassinés.

Mais eût-ce été là un motif suffisant pour que l'œuvre de Gudin fût interdite à Paris, encourût les colères de monseigneur de Beaumont, et que Rome elle-même, s'émouvant, lançât ses foudres contre cette tragédie et la condamnât au feu?

Pour *Lothaire et Wolfrade*, l'action de l'archevêque resta secrète; il n'y eut point d'éclat public. Il n'en fut pas de même pour *Éricie ou la Vestale*, tragédie en trois actes de Fontanelle. Éricie avait été forcée par son père de se faire vestale;

> Mon inflexible père
> Ordonna de mes jours l'hommage involontaire.

Elle aimait un jeune homme, Osmide ; celui-ci pénètre dans le temple de Vesta. Distraite par l'arrivée de son amant, Éricie laisse éteindre le feu sacré. Le grand prêtre, qui la fait condamner et qui doit veiller à son supplice, est son propre père. On comprend qu'une donnée pareille prêtait bien à la peinture des douleurs et du martyre des jeunes filles sacrifiées par leur famille et jetées sans vo-

cation aucune au fond d'un cloître. Cette tragédie devançait de vingt-trois ans l'épouvantable avalanche de pièces contre les couvents, que l'on verra s'abattre sur les théâtres en 1791.

Quand *Éricie* eut été présentée à la police, Marin n'osa se prononcer et en référa à M. de Beaumont. L'archevêque nomma une commission de curés et de docteurs en Sorbonne, qu'il chargea d'examiner la pièce. Ces ecclésiastiques ne pouvaient se dissimuler le véritable but de l'auteur, ils ne pouvaient non plus se faire illusion sur l'esprit du jour qu'un spectateur intelligent, Grimm, constate en ces termes : « Cette lassitude générale du christianisme, qui se manifeste de toutes parts, et particulièrement dans les États catholiques, cette inquiétude, qui travaille sourdement les esprits et les porte à attaquer les abus religieux et politiques, est un phénomène caractéristique de notre siècle, comme l'esprit de réforme l'était du seizième ; il présage une révolution imminente et inévitable. » Les curés et les docteurs en Sorbonne ne voulurent point regarder comme exclusivement applicables aux prêtres païens des traits, tels que ceux-ci par exemple :

> Quoi ! la religion rend-elle impitoyable !
> . . . .
> On verra donc toujours la superstition
> Déshonorer les dieux et la religion,
> Sous de vains préjugés la raison avilie,
> L'homme en proie à l'erreur, l'humanité trahie !

Sur leur rapport, *Éricie* fut interdite. Fontanelle, usant de la liberté dont jouissaient les théâtres de province,

porta sa tragédie à Lyon. Elle n'eut qu'une représentation. Il se fit autour de cette œuvre un tel bruit, que le prévôt des marchands, cédant aux instances de l'archevêque, prononça l'interdiction. A Paris, la pièce imprimée fut rangée au nombre des livres dangereux, et, comme telle, lacérée et brûlée par la main du bourreau, le jour même où des colporteurs étaient mis au carcan pour avoir vendu *Éricie*, l'*Homme aux quarante écus* et divers pamphlets. Cette malheureuse pièce, à laquelle les circonstances donnaient une telle portée, semblera bien froide et bien pâle, lorsqu'en 1789 elle paraîtra enfin sur la scène.

On comprendra que quand, deux ans plus tard, la Harpe, jetant tout masque de côté, habilla à la moderne Éricie et le grand prêtre et en fit franchement une religieuse et un curé, il ne fallut pas songer à faire représenter ce drame. Le poëte obtint à grand peine l'autorisation d'imprimer *Mélanie*. Le garde des sceaux eut la main forcée par tous les admirateurs que la Harpe avait conquis en lisant sa pièce dans les salons de Paris.

Un opéra-comique de Favart, les *Moissonneurs*, souleva une tempête. Cette pièce avait été inspirée par la Bible. Candor et Rosine, deux des principaux personnages, rappelaient Ruth et Booz ; mais l'action se passait de nos jours ; de plus, elle ne copiait pas littéralement la légende sacrée, puisque ce n'était pas Booz qui épousait Ruth, mais Dorival, neveu de Booz-Candor. Il semblait donc difficile de trouver une profanation dans cet opéra-comique, en admettant que c'en eût été une de mettre au théâtre l'histoire elle-même avec les véritables person-

nages. Marin ne fit aucune objection, et avec raison. Mais il eut le tort de sortir de la réserve habituelle aux censeurs. « Si l'on n'avait représenté sur nos théâtres, écrivait-il dans l'approbation, que des pièces de ce genre, il ne se serait jamais élevé de questions sur le danger des spectacles, et les moralistes les plus sévères auraient mis autant de zèle à recommander de les fréquenter qu'ils ont souvent déclamé avec chaleur pour détourner le public d'y assister. » L'archevêque, mécontent de voir sur la scène de l'Opéra-Comique un sujet emprunté à la Bible, voulut faire interdire les *Moissonneurs*, mais en vain. Tout ce qu'il obtint, ce fut la suppression de la vente de la pièce. Il fallait que les passions du moment fussent singulièrement excitées pour que monseigneur de Beaumont en vînt à trouver un scandale dans un poëme aussi inoffensif. Comme on ne se gênait pas avec Marin, il fut sacrifié aux colères épiscopales. Cette fois-ci seulement, on ne l'envoya pas à la Bastille : on lui supprima une pension de deux mille livres. Quant à la pièce, elle ne tarda pas à être remise en vente; mais l'approbation élogieuse du censeur avait disparu.

Afin de tromper la vigilance de l'autorité ecclésiastique, les auteurs dissimulent leurs attaques en rejetant leurs drames vers des époques lointaines. Les prêtres de Pluton, les prêtres de Jupiter, les druides, les moines japonais, serviront tour à tour à ce travestissement, qui ne trompera personne. Comme Fontanelle s'était servi des vestales pour peindre l'intérieur des cloîtres, Leblanc demande aux druides un prétexte à déclamation contre le despotisme sacerdotal et contre le fanatisme. Marin se

récuse, et l'archevêque charge l'abbé Bergier, docteur en Sorbonne, d'examiner les *Druides*. L'abbé faisait des difficultés pour autoriser. Mais M. de Trudaine, protecteur de Leblanc, lui arrache l'approbation. La pièce, bien que mauvaise, obtint, grâce aux allusions, un succès assez grand pour que le clergé ait dû s'en inquiéter. Le cardinal archevêque de Reims, monseigneur de la Roche-Aymon, porta plainte au roi. Selon l'habitude, on s'en prend au censeur. L'abbé s'excuse, en soutenant que la pièce n'a pas été jouée telle qu'elle était sortie de ses mains. Au milieu de ces débats, la clôture de Pâques arrive. Les *Druides* sont annoncés pour la rentrée ; mais l'archevêque l'emporte, et, le jour même de la réouverture, l'ordre de ne pas jouer arrive au théâtre.

Voltaire, qui du fond de sa retraite avait poussé ce formidable cri de guerre, Voltaire, tout vieux et tout fatigué qu'il fût, ne pouvait pas se tenir hors de l'arène et rester simple spectateur. Pour conjurer les sévérités de la censure, l'adroit vieillard entourait Marin d'attentions. La correspondance amicale du poëte avec le successeur de Crébillon trahit cette préoccupation continuelle. Veut-il faire reprendre son opéra *Pandore*, il l'adresse à Marin, le met sous sa protection, lui signale quelques petits blasphèmes et les recommande à sa bienveillance. Que vienne une œuvre capitale, les *Guèbres*, il fait plus : il abandonne une partie des droits sur l'impression de sa tragédie au censeur. Voici Marin, intéressé, de moitié avec Lekain, dans un ouvrage qu'il est chargé d'examiner. Malheureusement pour Voltaire, l'ouvrage était trop important pour que l'autorisation pût être enlevée subrepticement.

Dans cette tragédie, les Guèbres représentaient les chrétiens, les prêtres de Pluton leurs persécuteurs. Au dénoûment, le grand prêtre recevait un juste châtiment de ses crimes; il était assassiné. L'empereur arrivait, sur ces entrefaites, pour approuver hautement le forfait et prêcher la tolérance religieuse. Dans une de ses lettres, Voltaire prétend n'avoir pas voulu peindre le clergé, mais seulement l'inquisition. Dans une autre, il est plus franc, il dit : « A l'égard des adoucissements sur la prêtraille, c'est là véritablement la chose impossible, qui est au-dessus des talents du diable; la pièce n'est fondée que sur l'horreur que la prêtraille inspire, mais c'est une prêtraille ancienne. » « Après qu'on a joué *Tartufe* et *Mahomet*, écrit-il un autre jour, il ne faut désespérer de rien; *on pourra mettre Caïphe et Pilate sur la scène.* » Cependant Marin, malgré toute sa bonne volonté intéressée, n'osait permettre les *Guèbres*. Voltaire alors se résigne à faire des changements. Il supprime les prêtres dans les trois derniers actes, il adoucit leur rôle infâme dans les deux premiers; enfin, il cherche à diminuer l'importance de sa pièce en l'appelant les *Deux Frères, ou la Fille du jardinier*. Concessions inutiles ! Marin, qui a peur de Voltaire, accuse un conseiller au Châtelet, Moreau, d'avoir provoqué cette décision. Cependant le poëte ne se tient pas pour battu; il fait imprimer les *Guèbres*, et c'est son ami Marin, le censeur, qui se charge de ce soin. A quel prix? nous le savons. De plus, Voltaire veut donner la pièce à Lyon, à Toulouse, à Grenoble; mais là aussi le clergé intervient et s'oppose à la représentation. Enfin, il fait à Paris une dernière tentative, qui échoue; il pousse

le duc d'Orléans à une démarche auprès de M. de Sartines; mais celui-ci n'ose se compromettre et maintient l'interdiction.

Voltaire ne déserte pas la mêlée pour cet échec. Il reprend aux *Guèbres* son grand prêtre, scélérat abominable, qu'il est trop légitime d'assassiner et de traîner dans le ruisseau au cinquième acte. Des autels de Pluton, il le transporte dans le temple de Jupiter; il le jette dans l'île de Crète, au milieu d'une action qui a des analogies avec celle des *Guèbres*. L'œuvre nouvelle s'appellera les *Lois de Minos*. Il essaye de faire croire au chancelier Maupeou que cette pièce est remplie d'allusions en son honneur. Il espère ainsi aplanir toutes les difficultés. Mais son espérance est déçue; la tragédie est interdite, et son bon ami, le duc de Richelieu, la fait rayer des spectacles de Fontainebleau. La seule consolation de Voltaire fut de s'entendre applaudir sur le théâtre de Lyon. Mécontent sans doute de la conduite de Marin dans l'affaire des *Guèbres*, il lui avait fait un mystère de cette tragédie nouvelle, et, quand le censeur se plaint au poëte de son manque de confiance, celui-ci répond avec une ironie fort impertinente, et trop méritée, aux familiarités maladroites de son obligé.

Dans une autre pièce, le *Dépositaire*, Voltaire s'était servi d'une aventure arrivée à Ninon, pour mettre en scène une anecdote scandaleuse du jour. Sous les traits de Garant, marguillier fripon, qui s'empare d'un dépôt, il avait peint le confesseur de l'archevêque de Paris, l'abbé Grizel, que la chronique accusait hautement du même méfait. Le *Dépositaire* ne put être autorisé.

On voit quels nombreux et énergiques assauts soutient

l'Église pendant les dernières années du règne de Louis XV. M. de Beaumont ne se préoccupait pas seulement des attaques publiques, des œuvres importantes, et par leur forme élevée, et par le nom de leurs auteurs. Il croyait de son droit, de son devoir, de ne pas fermer les yeux sur les petits scandales à huis clos, dont la cour et la ville se donnaient le plaisir dans quelques théâtres de société. La Guimard avait fait construire une salle de spectacle dans son hôtel. On devait jouer pour l'ouverture la *Vérité dans le vin*, la pièce de Collé. Un des principaux personnages est un de ces abbés « sans mœurs et sans principes, composant aujourd'hui des chansons impies et dissolues pour les femmes de la cour, et le lendemain un mandement pour le premier évêque qui lui en commandera un. » L'abbé est l'amant de la présidente Naquart. La plus jolie scène de la pièce est celle où le président trompé et son ami l'abbé arrivent gris tous les deux, et où l'abbé, dans ses épanchements d'ivrogne, raconte au mari l'aventure dans tous ses détails. M. de Beaumont ne peut parvenir à faire fermer ce petit théâtre nouveau; mais il obtient l'interdiction de la *Vérité dans le vin*.

Une autre fois il apprend que *Mélanie* a été jouée chez madame de Cassini, et qu'une seconde représentation se prépare. Il fait intimer l'ordre à madame de Cassini de ne pas laisser rejouer chez elle le drame de la Harpe. Cette intervention dans l'intérieur même du foyer domestique est un trait caractéristique de l'époque.

Au boulevard, Audinot venait de fonder un théâtre d'enfants, auxquels on faisait jouer des pièces très-libres. La foule des oisifs, des débauchés et des filles galantes s'y

donnait rendez-vous, comme on l'a vu naguère, et comme on la voit encore aujourd'hui, se porter dans certains petits théâtres du boulevard du Temple. L'archevêque profita d'une parodie d'*Alceste*, qui touchait à la question religieuse, car il y avait des prêtres en scène, pour adresser ses plaintes au lieutenant de police. Bientôt après, un arrêt du conseil ramenait le spectacle d'Audinot à une situation plus morale.

Ces différentes mesures de répression furent vivement critiquées. Un contemporain nous transmet dans toute leur vivacité les récriminations auxquelles donnaient lieu ces sévérités du gouvernement. « Dès qu'il vient à un entrepreneur quelque bonne idée pour attirer le public, lit-on dans la correspondance de Grimm, et dès qu'il tente quelque chose qui réussit, la chose qui réussit est défendue. Quand il y a, dans les pièces qu'il se propose de représenter, quelque scène qui marque un peu d'esprit et de talent, le censeur la retranche, sans autre raison qu'elle serait trop bonne. D'autres fois, il oblige les auteurs à gâter leur dénoûment et à le rendre plat. Dans l'espérance d'empêcher la bonne compagnie de fréquenter ces spectacles, on a défendu aux entrepreneurs de prendre aux premières plus de vingt-quatre sous, pour que les honnêtes gens se trouvent confondus avec la populace. »

Si la religion était fortement battue en brèche, l'organisation sociale était en butte à d'aussi violentes attaques. Il n'y a qu'à voir l'*Honnête Criminel* de Fenouillot de Falbaire, les mélodrames de Mercier, *Maillard* de Sedaine, *Adeline* de Leblanc, *Pierre le Cruel* de de Belloy; toutes ces pièces montrent quel travail se fait dans les idées

et avec quelle force marche le mouvement révolutionnaire, malgré les barrières que le gouvernement essaye de lui opposer. Les haines qui passionnent le monde philosophique, se font jour dans un second manifeste de l'auteur des *Philosophes*, le *Satirique ou l'Homme dangereux*. Palissot, en écrivant cette dernière comédie, voulut tirer vengeance de toutes les injures que lui avaient attirées les *Philosophes*. Pour éviter un scandale préventif, qui aurait pu faire empêcher la représentation, Palissot mit dans la confidence le duc de Richelieu et l'abbé de Voisenon. Ce dernier devait, au besoin, accepter la responsabilité de l'œuvre jusqu'au jour où l'autorisation serait obtenue. Le duc de Richelieu, au grand mécontentement de Voltaire, présente lui-même la pièce aux comédiens, et veut se dispenser de la soumettre à la censure. Mais le lieutenant de police réclame; le manuscrit est envoyé à Marin. Marin fait quelques difficultés; l'éveil est donné; les philosophes s'agitent. M. de Sartines emploie alors un singulier moyen. Il s'adresse à Diderot et le fait juge de la pièce, de même qu'en 1752, son prédécesseur, M. Berrier, avait demandé à d'Alembert de lire *Mahomet* et de donner son avis. D'Alembert ne pouvait qu'approuver la tragédie de Voltaire, Diderot ne devait trouver qu'impossibilités dans une pièce qui l'attaquait, lui et ses amis. En effet, malgré la protection très-active du duc de Richelieu, le jour même de la représentation, la défense de jouer arriva au théâtre.

Voltaire n'était pas étranger à cette décision; il écrivait à d'Alembert : « Non, on ne jouera point cette infamie du *Satirique*, et je puis vous dire sous le secret que

c'est à moi que la philosophie et les lettres ont cette obligation. J'ai fait parler à M. de Sartines par quelqu'un qui a du pouvoir sur son esprit, et qui lui a parlé de manière à le convaincre. » Voltaire était de ces ennemis de la censure, qui, tout en criant bien haut, alors qu'ils sont frappés personnellement dans leurs œuvres, trouvent charmant de voir interdire tout ce qui pourrait leur être contraire, et ne reculent devant rien pour arriver à ce résultat.

Quant aux pièces dont nous parlions tout à l'heure, voici par quels côtés elles touchaient aux questions du jour. Le drame de Fenouillot de Falbaire, l'*Honnête Criminel*, blessait à un double titre le gouvernement. Il y voyait une attaque contre la magistrature, il y voyait aussi une manifestation en faveur d'une secte poursuivie, depuis plus de quatre-vingts ans, par la rigueur des lois. De plus, le galérien, que le poëte réhabilitait, vivait encore ; c'était un nommé Fabre, pauvre protestant condamné sans motif aux galères, et dont le fils, par un généreux stratagème, avait pris la place à Toulon. L'auteur faisait ressortir dans sa pièce tout ce qu'avait de barbare ce fanatisme, qui poursuivait sans pitié des familles innocentes et partageait en deux camps, toujours en lutte, des villes entières. La fable du drame, plus que le texte lui-même, était une accusation contre les juges qui prêtaient la main à ces impitoyables persécutions ; car Fenouillot avait le plus souvent évité les déclamations et s'était contenté de faire un de ces drames larmoyants dans le goût du jour. Mais le sujet en lui-même fut jugé inadmissible, et la pièce, interdite en 1768, ne put être jouée avant la Révo-

lution, bien qu'elle ait rencontré des sympathies et des protections puissantes.

Les sujets choisis par Mercier avaient toujours pour but d'attaquer quelque partie de l'édifice social. Dans le *Juge*, il mettait un magistrat honnête homme aux prises avec les exigences de la noblesse et n'accomplissant son devoir qu'aux dépens de sa position. Un laboureur, qui plaidait contre un gentilhomme, était naturellement l'honneur même, tandis que le gentilhomme voulait abuser d'un service rendu au magistrat pour le forcer à juger en sa faveur. Dans l'*Indigent*, il présentait un tableau plus général de la société, le pauvre exploité par le riche, l'homme du peuple travailleur, probe, vertueux, le noble paresseux, libertin et quelque peu fripon. Quand on relit les premières scènes de ce lourd mélodrame, on croirait entendre une de ces pièces socialistes, qui, il y a une douzaine d'années, spéculaient sur la peinture des misères du peuple. Un ouvrier vient de passer la nuit à son métier pour gagner un salaire insuffisant. Il exhale ses plaintes. Les marchands le volent; l'hiver est rude et il n'a pas de fagots pour se chauffer; le pain est cher, les riches affament le peuple... Il veut travailler; des nobles, qui font une orgie dans le voisinage, le troublent et empêchent sa sœur de dormir. De pareilles peintures étaient dangereuses sur la scène, comme elles le seraient encore aujourd'hui. Ce dont il faut s'étonner, c'est de l'encouragement qu'elles rencontraient auprès de la Dauphine.

Marie-Antoinette aimait à la folie le théâtre. Dans un petit entre-sol de Versailles, elle se plaisait à jouer la co-

médie à l'insu de tout le monde, avec le Dauphin, qui se prêtait à son caprice sans partager son goût, le comte d'Artois, le comte de Provence et M. Campan. Elle s'intéressait vivement à toutes les œuvres nouvelles. Elle avait pour lecteur habituel M. Tissier. Ce fut lui qui lut à la Dauphine l'*Indigent* et aussi *Adeline*, une comédie de Leblanc, qui la touchait de très-près, et dont elle ne put obtenir l'autorisation. Cette pièce était la mise en scène d'une aventure arrivée à Joseph II. Se promenant dans les rues de Vienne, l'empereur avait rencontré une jeune fille qui allait avec sa mère vendre quelques misérables vêtements; il l'interroge, celle-ci lui raconte qu'elle est la fille d'un officier mort au service; elle lui fait un tableau du gouvernement et un portrait de l'empereur qui expliquent pourquoi elle ne s'adresse pas à lui. Joseph II leur donne un rendez-vous pour le lendemain. Là, les deux femmes apprennent que c'est à l'empereur qu'elles ont parlé si librement, et en même temps elles reçoivent une pension.

Le censeur avait donné son approbation, M. de Sartines l'avait ratifiée, quand intervient un ordre de la cour qui défend la représentation. Le duc d'Aiguillon vit dans cette comédie une leçon donnée au roi; la Dubarry craignit de blesser la Dauphine par le portrait peu flatteur de son frère, que traçait Adeline; les ministres trouvèrent de nombreux prétextes à allusions dans les reproches faits au gouvernement autrichien par la jeune Viennoise; bref la pièce fut interdite. La Dauphine, qui ne partageait pas les scrupules de la favorite et du duc d'Aiguillon, essaya, mais en vain, de faire jouer *Adeline* à Fontaine-

bleau. Plus tard Joseph II deviendra Albert Ier, et la pièce ainsi modifiée sera autorisée.

Du reste, l'esprit public était autant que jamais aux allusions. On jouait *Britannicus* au moment de la tourmente parlementaire soulevée par le chancelier Maupeou. Dans Narcisse, le parterre voulut voir le chancelier, comme le prouve ce couplet du temps :

> Narcisse, à force d'infamies,
> D'atrocités, de perfidies,
> Présente aux yeux du spectateur,
> Des traits d'une vérité rare.
> Il faudrait, pour combler l'horreur,
> Que l'acteur parût en simarre.

Dans une tragédie de de Belloy, *Pierre le Cruel*, la censure trouvait de nombreux rapprochements avec les choses et les hommes du jour, et elle arrêtait la pièce au moment même de la représentation, alors qu'elle avait été apprise pour Fontainebleau et qu'elle y aurait été jouée sans la maladie d'une actrice.

La censure frappait également par deux fois le même auteur, Sedaine. Elle mit d'abord l'interdit sur une longue tragédie révolutionnaire empruntée aux chroniques mêmes de la capitale, *Maillard ou Paris sauvé*. Cette tragédie était en prose, ce qui indignait Voltaire, et aussi ce qui en rendait l'autorisation moins facile. Cette forme, plus à la portée des intelligences les moins éclairées, permet d'entrer dans tous les détails de la mise en scène des agitations populaires et d'en faire un tableau plus brutal et moins abstrait, une peinture moins élevée, mais plus entraînante, partant plus dangereuse.

M. de Duras avait été un des promoteurs de l'interdiction de *Paris sauvé*. Sedaine, furieux de cette intervention du gentilhomme de la chambre, fit, pour s'en venger, sous le titre de *Raymond V*, une pièce sur la cour de France. Il montrait un prince circonvenu par son ministre et sa maîtresse, ne pouvant rien faire de ce qu'il désire, ne réussissant même pas à obtenir que l'on joue une comédie qu'il a envie de connaître, mais qui déplaît à son entourage. Il est inutile de dire que M. de Duras ne se laissa pas mettre en scène et que *Raymond V* subit le sort de *Maillard*. Ce qu'il y a de piquant, c'est que, quelques années plus tard, cette comédie ayant été portée à Saint-Pétersbourg, le surintendant des théâtres la fit interdire; il trouvait dans le portrait une ressemblance trop grande avec lui-même.

Le règne de Louis XV est terminé. Pendant les dernières années que nous venons de parcourir, on est frappé de l'ensemble avec lequel les écrivains attaquent l'Église, la monarchie, la société ; on est également frappé du nombre et de la rigueur des atteintes portées aux œuvres dramatiques. Les coups partaient le plus souvent de la cour ou de l'archevêché ; car il est remarquable qu'à cette époque de sévérité excessive, le théâtre avait pour surveillants un des meilleurs et des plus intelligents lieutenants de police, M. de Sartines, un censeur des moins scrupuleux et tout disposé à se faire le complice des hardiesses des auteurs, Marin. Ce dernier cependant venait de quitter son poste. On avait trouvé sans doute que l'éditeur des *Guèbres* jouait un rôle assez singulier; de plus, ses démêlés avec Beaumarchais avaient assez mal

tourné pour son honneur; aussi avait-il été congédié En homme habile, il avait su rester censeur royal et, en outre, obtenir une bonne place en Provence, sa patrie, dans l'administration de l'amirauté.

Marin vécut ainsi jusqu'à la Révolution. Places et pensions, il perdit tout alors. En 1794, il obtint de la Convention une petite pension; mais elle n'était pas payée, ou l'était fort mal; aussi, en 1797, il retrace au ministre de l'intérieur sa position dans une lettre navrante[1]. Il a soixante-dix-sept ans; il ne lui reste plus absolument rien; lui, sa femme et ses enfants, meurent presque de faim. Nous croyons que Beaumarchais lui-même aurait été apitoyé sur le sort de son mortel ennemi, s'il avait pu le voir réduit à une pareille détresse. Un détail curieux, c'est que, quand Marin sollicitait auprès de la Convention en 1794, il parlait de ses titres littéraires, de ses services administratifs, mais il passait sous silence ses fonctions de censeur des spectacles, tandis qu'en 1797 il les fait sonner bien haut.

Marin avait été remplacé par Crébillon le jeune, l'auteur du *Sofa* et autres romans d'une légèreté trop connue pour que cette position nouvelle ne semble un peu bien étrange. Toutefois, chez Crébillon, chose moins rare qu'on ne pourrait le croire, l'homme valait mieux que l'écrivain, et ce ne fut pas par le défaut de moralité qu'il se trouva incapable de conserver une place, qu'il regardait en quelque sorte comme une partie de l'héritage paternel.

[1] Archives de l'Empire. — Papiers sur les théâtres, f. 17. 1295.

CHAPITRE V

LA FIN DE LA MONARCHIE.

1774 — 1789.

CRÉBILLON LE JEUNE. — SAUVIGNY. — SUARD.

État de l'esprit public. — Henri IV. — *M. Petau ou le Gâteau des Rois.* — Crébillon suspendu de ses fonctions. — *Adélaïde de Hongrie.* — Le *Couronnement du roi.* — Histoire du *Barbier de Séville.* — Le *Connétable de Bourbon.* — M. de Guibert. — Les *Courtisanes*, de Palissot. — Les *Curiosités de la foire.* — Une lettre du roi de Suède. — Sauvigny. — Suard est nommé censeur. — La femme de chambre de madame Suard. — Les pièces de circonstance. — La Harpe et Cailhava. — Les *Muses rivales.* — Le *Satirique.* — L'*Écueil des mœurs.* — La *Veuve du Malabar.* — La disgrâce de Necker. — La censure en 1780. — *Don Carlos.* — *Jeanne de Naples.* — Le *Mariage de Figaro.* — Le camp du roi, le camp de la reine. — La répétition aux Menus-Plaisirs. — Les avis des censeurs. — Mécontentement de Suard. — Le *Véritable Figaro.* — *Asgill.* — M. de Juigné. — *Tarare.* — Marie-Antoinette fait jouer *Il re Teodoro* à Versailles. — La censure pendant le dix-huitième siècle.

L'avénement de Louis XVI semble être le commencement d'une ère nouvelle. On dirait que tout va changer, et chacun semble respirer plus à l'aise. *Resurrexit!* écrit une main inconnue sur le piédestal de la statue de Henri IV, et ce mot résume toutes les espérances écloses au matin de ce règne, pour lequel se prépare un si terrible dénoûment.

A la compression, érigée en système pendant les quinze dernières années du règne qui finit, succède une heure de liberté dont les théâtres prennent leur part. Les mau-

vais livres se multiplient, les mœurs achèvent de s rompre, le Palais-Royal devient le lieu public do tradition conservera le triste souvenir, la débauche cendant d'un degré l'échelle sociale, se fait plus l geoise, ou, comme on dirait dans treize ans, plus état. Spectacle étrange sous un prince qui se disting ses prédécesseurs par l'honnêteté de sa vie! Au thé l'heure des attaques violentes est passée, l'école phi phique a accompli sa tâche, ou plutôt, si nous o parler ainsi, l'esprit public est fécondé, le germe n'a qu'à se développer et à grandir. Aussi, trouverons- des comédies railleuses, des pièces hostiles; le rire malignité ne perdent jamais leur droit. Mais chaque mêlé du théâtre avec la censure ne sera qu'un incid pour ainsi dire, un combat singulier, une escarmo isolée, et non pas, comme dans les dix ans qui vien de s'écouler, l'épisode d'une mêlée générale.

Henri IV, proscrit du théâtre sous Louis XV, y repa On autorise coup sur coup la *Partie de chasse*, de Co *Henri IV*, de du Rosoy, la *Réduction de Paris*, du mê Toutefois, pour cette dernière pièce, Louis XVI en déjà à trouver un peu familière la façon dont le poë traité le roi, et, quelque temps après, en autorisant pantomime, le *Charbonnier maître chez soi*, on ex que, sur le petit théâtre auquel cette pièce est desti Henri IV ne soit ni nommé, ni désigné par son costu On en arrivait vite à comprendre à quel point cet enth siasme pour le Béarnais n'était qu'une exploitation de l' prit de parti.

Ce qui pouvait éclairer le jeune monarque, c'étai

ée. » Aprè
ine, Beau-
-er annon-
. Mais ses
l'Aiguillon,
e Dubarry;
n définitive
dans tous

hangement
à son égard,
beaucoup
iger le nom
u moment
igna à sup-
ices étaient
et la pièce

ui complé-
avait fourni
ancêtres de
t ce qu'il y
r l'honneur
Bourbon. La
Marie-Antoi-
au théâtre

i prit, sous
llement pro-
présentations



Couronnement du roi, satire plus violente encore. Le *Couronnement du roi* était un opéra allégorique, un peu dans le genre des moralités du vieux théâtre, où tous les hommes influents du dernier règne se trouvaient personnifiés sous la forme du vice ou du défaut, qui leur était le plus généralement attribué par l'opinion publique.

On a vu quel intérêt la Dauphine portait à toutes les choses de théâtre; la Reine ne s'en occupa pas moins activement. Dès le début, elle protégea Beaumarchais et l'aida à faire jouer le *Barbier de Séville;* elle protégea aussi un certain M. de Guibert, poëte de cour, auteur d'une tragédie sur le connétable de Bourbon. Cette dernière protection tourna assez mal pour dégoûter quelque peu la reine du patronage dramatique.

Le *Barbier* avait été présenté à la censure en 1773; Marin et M. de Sartines avaient autorisé la pièce, quand l'éclat d'une dispute de Beaumarchais avec M. de Chaulnes, dispute qui conduisit l'écrivain à la Bastille, amena l'interdiction de cette comédie. La mesure, on le comprend, ne pouvait être que temporaire. Aussi, un an après, Beaumarchais se prépare à faire représenter le *Barbier*. C'était au milieu de ses démêlés avec Goëzman; la querelle, plus vive que jamais, était le bruit de tout Paris; connaissant Beaumarchais, personne ne doutait que sa pièce ne fût une manière de factum nouveau contre le juge prévaricateur. M. de Sartines arrête encore une fois le *Barbier;* l'auteur proteste; il soutient qu'il n'y a aucun rapprochement possible entre sa comédie et les circonstances actuelles. Il en appelle au parlement, dépose son ouvrage au greffe: « La pièce, dit-il, a été autorisée par le censeur et par le lieu-

tenant de police; elle a le droit d'être représentée. » Aprè avoir remué tous ses amis et fait agir la Dauphine, Beaumarchais se croit assez sûr de réussir pour laisser annoncer la première représentation (février 1774). Mais ses ennemis l'emportent; ils ont pour eux le duc d'Aiguillon, le ministre tout-puissant, et la favorite, madame Dubarry; grâce à ces appuis, ils obtiennent l'interdiction définitive du *Barbier*, dont Beaumarchais donne lecture dans tous les salons de Paris.

La mort de Louis XV lui promettant un changement complet dans les dispositions du gouvernement à son égard, Beaumarchais retravaille sa comédie; il ajoute beaucoup d'allusions nouvelles; il va même jusqu'à changer le nom de Basile en celui de Guzman. Ce ne fut qu'au moment d'obtenir l'autorisation définitive, qu'il se résigna à supprimer ce nom trop peu déguisé. Ses espérances étaient fondées; grâce à la reine, l'interdit fut levé, et la pièce jouée au mois de janvier 1775.

Le *Connétable de Bourbon*, œuvre aujourd'hui complétement oubliée, était une longue tragédie, qui avait fourni au poëte un prétexte pour mettre en scène les ancêtres de la noblesse du jour; il n'avait pas senti tout ce qu'il y avait de blessant, dans un pareil sujet, et pour l'honneur national, et pour l'honneur de la maison de Bourbon. La pièce interdite à Paris, de Guibert obtient de Marie-Antoinette que le *Connétable de Bourbon* soit joué au théâtre de la ville de Versailles.

La reine allait souvent à ce théâtre, qui prit, sous Louis XVI, une certaine importance. Il était tellement protégé, que les comédiens y donnaient leurs représentations

les jours fériés, où ils ne pouvaient pas jouer à Paris, ainsi que le prouvent les doléances adressées par l'archevêque de Paris à M. de Malesherbes, le 21 août 1775. Il a été informé que la directrice de la comédie de la suite de la cour affecte de choisir les jours de fêtes annuelles, où les spectacles sont prohibés à Paris, pour donner le sien à Versailles, dans l'espérance d'y avoir plus de monde ; ce qui est arrivé mardi dernier, jour de l'Assomption... Il espère de l'amour du roi pour la religion, de son zèle pour le bon ordre, qu'il se portera à faire cesser un pareil scandale [1].

L'effet de la représentation du *Connétable de Bourbon* ne fut pas assez heureux pour que le roi crût devoir revenir sur la décision prise à Paris. Mais la reine ne voulait point abandonner son protégé. Elle l'engagea à faire de nombreuses modifications. De Guibert s'y prêta volontiers, et, quand il se fut exécuté, on tenta une seconde épreuve. Elle ne fut pas plus favorable au poëte, si nous en croyons ce couplet, qui courait la ville à la suite de la représentation :

Le *Connétable* me plaît fort.
Comme on y rit ! comme on y dort !
C'est une bonne pièce,
Eh bien !
Qu'on joue à nos princesses,
Vous m'entendez bien !

La reine, depuis lors, ne fut pas moins passionnée pour le théâtre, elle ne renonça même pas absolument à soute-

[1] Catalogue d'autographes de M. Lucas de Montigny.

nir ses protégés ; mais elle se borna à un patronage plus réservé, moins actif, moins public.

Les comédiennes courtisanes et les courtisanes de profession continuaient, comme par le passé, à remplir Paris du bruit de leurs fêtes. Plus que jamais peut-être, elles menaient un train bruyant. Le scandale était si éclatant, que l'archevêque de Paris avait dû faire appel à la sévérité de la police. Sur sa demande, on sévissait naguère contre le théâtre de la Guimard, et tout à l'heure on mettra obstacle à une grande orgie par souscription, que les plus grands noms de France, voire même des princes du sang, se préparent à donner aux Aspasies parisiennes. Obéissant au même sentiment, monseigneur de Beaumont emploie toute son influence pour faire jouer une satire violente de ce monde dépravé : les *Courtisanes* de Palissot. Cette comédie offre le bizarre spectacle d'une pièce que la censure et l'archevêché protégent, et que le théâtre refuse de recevoir, au nom de la morale.

Palissot avait voulu peindre cette population galante, dont le luxe et les aventures étaient dans toutes les bouches, défrayaient toutes les conversations. Comme dans un de nos drames contemporains les plus habilement agencés, la pièce roulait sur l'amour aveugle d'un jeune homme pour une courtisane qui cherchait à se faire épouser. Cet amour s'évanouissait dès que le pauvre garçon était désabusé sur l'honorabilité de sa maîtresse. A l'annonce de l'ouvrage, l'alarme fut au camp de ces demoiselles ; elles appelèrent aux armes tous leurs servants; une partie des actrices de la Comédie-Française eut assez peu de tact pour voir une personnalité dans ce tableau de mœurs. Elles agirent sur

le comité, et agirent si bien, qu'il refusa de recevoir une comédie qui, « par son extrême indécence, n'était pas compatible avec la gravité du Théâtre-Français. »

En présence d'un arrêt ainsi motivé, Palissot crut que les seuls juges de la question étaient les magistrats chargés de la police; il porta donc sa pièce à la censure. Crébillon l'autorisa sans la moindre difficulté. Le comité n'en persévéra pas moins dans sa décision. Voici donc le Théâtre-Français qui se constitue censeur plus sévère que la censure elle-même.

Dans ces époques de débauche publique, alors que le vice marche à visage découvert et s'avoue presque sans déshonneur, l'empire des femmes galantes devient trop puissant pour qu'on puisse l'attaquer impunément. Palissot porta la peine de sa hardiesse. Quelques années plus tard, il trouvera une heure plus propice, et il en profitera pour faire jouer à la fois le *Satirique* et les *Courtisanes*.

Au moment où les comédiens, pris d'un scrupule moral, refusaient cette dernière comédie, Audinot donnait sur son théâtre une petite farce intitulée : les *Curiosités de la foire*. Les curiosités étaient des animaux rares; chacun d'eux personnifiait une des créatures les plus connues de Paris. La censure avait laissé passer la pièce. Les galants s'indignèrent et essayèrent, mais en vain, d'obtenir la suppression de cette parade. Alors ils intimidèrent le directeur. Celui-ci, qui trouvait dans ce monde le meilleur de sa clientèle, cessa de se prévaloir de l'autorisation de la police, et il retira la pièce, la fit remanier, et elle ne reparut que quand les portraits eurent été enlevés ou assez modifiés pour n'être pas reconnus.

Durant les premières années du règne de Louis XVI, un régime plus clément permet à quelques-unes des pièces interdites à la fin du règne précédent, de paraître enfin. *Adeline* est jouée sous le titre d'*Albert Ier*. *Ésope à la cour*, qui avait forcément disparu du théâtre, est repris. Le roi semble même affectionner cet ouvrage, dans lequel on avait voulu voir, au temps de Louis XV, une allusion aux bruits qui couraient sur la passion de l'amant de mademoiselle de Mailly pour le vin. Un sombre mélodrame de Fontanelle, *Loredan*, interdit depuis longtemps déjà, est autorisé ; bientôt les drames de Mercier eux-mêmes pourront être représentés. Sedaine sollicite l'autorisation de donner *Paris sauvé;* il l'a même obtenue, quand des émeutes survenues à Paris et dans toute la France, à cause de la cherté du pain, la lui font retirer. Sedaine doit se contenter de lire sa pièce dans les salons, et de chercher des succès auprès des princes étrangers de passage à Paris, ainsi que nous le montre une lettre du roi de Suède à l'écrivain. Sedaine lui avait envoyé sa tragédie, après la lui avoir lue à Paris. Le roi l'en remercie vivement : « Les principes de patriotisme dont votre drame est rempli, écrit-il, ne peuvent qu'intéresser vivement ceux qui savent ce que le nom de patrie inspire ; et surtout ceux qui ont vu approcher de bien près l'état déplorable où se trouvait la France au temps de Maillard et de Charles V, ne peuvent lire qu'avec attendrissement votre pièce..... » Malgré cette approbation royale, *Paris sauvé* devra attendre la Révolution pour voir le jour.

De 1774 à 1777, la censure changea de mains deux fois. Crébillon, le successeur de Marin, était honnête, mais

faible. Il n'avait pu résister à toutes les colères des auteurs, et, quelque temps avant sa fin, il avait donné sa démission. L'auteur de la *Mort de Socrate*, Sauvigny, protégé par la duchesse de Chartres, obtint la place; mais il était peu aimé et n'avait pas la confiance de ceux qui le nommaient; aussi il ne tarda pas à être évincé et remplacé par Suard. Suard était de l'Académie française; mêlé à toutes les petites intrigues littéraires de l'époque, il était connu et apprécié par tous les écrivains. Ceux-là même qui n'étaient pas de sa coterie, ne pouvaient lui refuser l'intelligence et l'esprit. Cette position lui donnait une autorité utile pour les fonctions qu'il acceptait. Il ne travaillait pas pour le théâtre; aussi, il ne se trouvait pas toujours, comme Crébillon, sous le coup d'une suspicion intéressée. Ce choix offrait donc de sérieuses garanties, et aux auteurs, et au gouvernement.

Suard entre en fonctions au mois de juin 1777. Il faut ici raconter une de ses petites faiblesses. Ce qui séduisait dans la position de censeur, c'était le droit que l'on avait de signer des billets d'entrée pour les théâtres. Singulier privilége, et que les administrations théâtrales devaient peu goûter! Suard ne perdit pas de temps; le lendemain de sa nomination, il écrivait à M. Nogaret, premier commis du lieutenant de police : « Vous m'obligeriez beaucoup, monsieur, si vous vouliez bien écrire un mot aujourd'hui à Audinot et à Nicolet, pour leur dire que, le lieutenant de police m'ayant commis pour la censure des pièces de théâtre, ils aient à recevoir les billets d'entrée que je signerai, comme mes prédécesseurs. Je voudrais envoyer demain chez Audinot la femme de chambre de ma femme,

qui en meurt d'envie[1]. » Si nous citons cette lettre, ce n'est pas que les désirs de la femme de chambre de madame Suard nous semblent bien intéressants, mais c'est que cette lettre constate les rapports des théâtres avec la censure au dix-huitième siècle. Le censeur avait sur les théâtres une action plus directe, un droit de surveillance plus étendu que de nos jours, sans cumuler avec ses fonctions celles qui incombent aujourd'hui à l'inspecteur des théâtres. Il nous paraît résulter de ce droit d'envoyer qui bon lui semble au spectacle, une certaine obligation pour le censeur de contrôler les représentations.

Une des plaies de tous les gouvernements, c'est la basse flatterie des coureurs d'emploi et des faméliques. Par leurs pièces ridiculement élogieuses, les uns mendient des faveurs, les autres quelques écus. On voit tous les gouvernements qui se succèdent, peu satisfaits des platitudes composées en leur honneur, tâcher de mettre un frein à la verve intéressée des poëtes.

En 1727, dans une pièce de vers intitulée : *Bouquet allégorique au Roi*, le poëte en parlant du jeune Louis XV, ne l'appelait que le Parfait. Cette désignation tendait à s'établir dans le monde écrivant. Le cardinal de Fleury donna des ordres pour que les censeurs empêchassent ce surnom de s'établir dans les pièces de circonstance. En 1777, Suard, proposant le refus d'une petite comédie de M. de Bornes : les *Parisiens*, s'élève contre des louanges de mauvais goût et souvent indécentes, malgré leur bonne intention; les éloges du roi et de la reine étaient tournés

[1] Archives de la Préfecture de police.

maladroitement. Le lieutenant de police partagea cet avis, et les *Parisiens* durent rentrer dans les cartons de M. de Bornes[1]. Quand les pièces s'adressaient au public des petits théâtres, le censeur se montrait plus large. A propos de vaudevilles de circonstance pour le théâtre de Nicolet et celui de l'Écluse, lors de l'accouchement de la reine, Suard est d'avis de les autoriser « bien que les louanges données au roi et à la reine ne soient pas tournées d'une manière bien piquante et bien délicate. La classe de spectateurs qui est en plus grand nombre dans ces théâtres, n'est pas difficile sur le ton des ouvrages qu'on y représente, et les spectateurs plus délicats qui s'y trouvent portent une grande disposition à l'indulgence. » M. Lenoir autorise donc ces pièces; il autorise même l'une d'elles, l'*Heureux jour*, sur laquelle Suard avait quelques scrupules. C'était la mise en scène d'une anecdote très-récente, trop récente, trouvait-il. Un paysan, blessé à la chasse, avait été ramené par la reine dans sa calèche. Ce paysan était le héros de la pièce.

Suard était académicien; il voulait que l'on respectât ses collègues. La Harpe eut plus d'une fois à se louer de cet esprit de confraternité, la Harpe figurait sous le nom de M. Discord, dans une comédie de Cailhava : les *Journalistes anglais*. Suard s'opposa à une personnalité, dont on est en droit de s'étonner de la part de Cailhava, qui, dans son *Art de la comédie*, s'élève si énergiquement contre l'abus des personnalités au théâtre. Quatre ans plus tard, Suard eut la main forcée. Il avait autorisé

[1] Archives de la Préfecture de police.

pour l'ouverture de la nouvelle salle de la Comédie-Française, un prologue dont les auteurs étaient la Harpe, Dugazon et madame Bellecourt : les *Audiences de Thalie ou Molière à la nouvelle salle.* Les deux comédiens, qui avaient eu connaissance du manuscrit de Cailhava, s'en étaient approprié quelques scènes. En présence de cet acte de mauvaise foi, dont la Harpe était un peu complice, il était difficile à Suard de maintenir son interdiction ; toutefois, il se récusa ; un autre censeur, M. de Sancy lut la comédie de Cailhava et, fermant les yeux sur les personnalités, donna l'autorisation de jouer.

La Harpe avait été énergiquement défendu par Suard contre l'archevêque de Paris à l'occasion des *Muses rivales*, espèce d'apothéose de Voltaire. M. de Beaumont ne voulait pas laisser rendre sur un théâtre public un hommage aussi éclatant à la mémoire du philosophe, qui venait de mourir. Mais il avait perdu de son influence, et il ne put arriver à ses fins. La Harpe rencontra une autre difficulté. Suard, comme c'était l'usage, quand une pièce renfermait quelque détail intéressant une grande famille, Suard communiqua les *Muses rivales* au duc du Châtelet, dont la femme était clairement désignée dans cet à-propos. Le duc demanda et obtint le changement du nom de Cirey, qui désignait trop la châtelaine, amie de Voltaire, et la suppression de ces vers, qui accusaient la nature de leurs relations :

Je ne dois qu'à lui seul ces brillants attributs.... .
C'est par lui que la poésie
Fit entendre des sons aux mortels inconnus,
Et que le voile d'Uranie
Devint l'écharpe de Vénus.

La Harpe réclama en vain ; en vain il fit valoir l'intérêt de l'actrice, qui récitait ces vers d'une façon charmante. Il fallut qu'il se résignât, et il ne put faire à M. du Châtelet cet affront public. Une autre fois, la Harpe devait à son confrère l'académicien de voir supprimer *Jeannette*, parodie de *Jeanne de Naples*. Mercier, moins protégé par le censeur, était mis à la scène dans une petite comédie. Pour dérouter un peu le public, on forçait l'auteur à supprimer son titre : le *Dramomane ;* ce fut le seul changement exigé dans la *Lecture interrompue*.

Cependant Voltaire et Rousseau étaient morts ; les autres chefs du mouvement philosophique les avaient suivis dans la tombe ou regardaient inactifs l'œuvre enfantée par eux grandir et marcher vers son entier développement. Palissot crut le moment propice pour essayer de faire jouer son *Satirique*. Il soumit donc de nouveau cette comédie à la censure au mois d'avril 1782. Suard ne pouvait être favorable à une pièce qui attaquait ses amis ou ses collègues. Aussi s'élève-t-il énergiquement contre cette œuvre, dont un censeur honnête, dit-il, ne saurait autoriser la représentation. Le public sait qui sont les philosophes de M. Palissot, c'est comme s'il nommait MM. d'Alembert, Diderot, Morellet. Il désigne même celui-ci par le nom d'abbé Moralès. Suard établit ensuite quelle différence existe entre une pièce manuscrite et une pièce imprimée. Dans l'une, on peut supprimer ; dans l'autre, les suppressions n'empêcheront pas le public de connaître, et le parterre de rétablir la satire retranchée. « Peut-il convenir au gouvernement, dit-il en finissant, que des hommes de lettres, honorés des marques les plus éclatantes de

l'estime du souverain, soient livrés sur le théâtre de leur propre nation aux insultes d'un ennemi déclaré, qui ne jouit pas tout à fait de la même réputation? Je soumets ces observations aux lumières supérieures du magistrat. »

M. Lenoir n'adopta pas les conclusions de Suard. Il pria Coquelay de Chaussepierre, censeur royal, d'examiner l'œuvre de Palissot. Celui-ci, moins scrupuleux à l'endroit des attaques contre les philosophes, ne voit aucun inconvénient à permettre la représentation. « La pièce est un peu maligne, disait-il, mais ce sont des critiques générales, et elles tombent sur des travers que l'on peut, je crois, critiquer en gros, et si la méchanceté voulait en faire l'application à tel ou tel individu, qui aurait la maladresse de se l'appliquer, ce serait l'affaire de l'auteur et non des comédiens, ni de ceux qui ont approuvé ou permis. »

Ce dernier avis prévalut. Du reste, Palissot était en veine de faveur. L'interdit qui pesait sur les *Philosophes* fut levé. Puis vint le tour des *Courtisanes*. Le Théâtre-Français ne crut pas devoir mettre, dans son refus de jouer cette comédie, une résistance ridicule. Lenoir, avant de donner l'autorisation définitive, voulut sonder l'opinion de Versailles. Il en causa à l'Œil-de-Bœuf avec Campan. Par sa position intime auprès du roi, Campan était un écho fidèle de la cour. Il rassura le lieutenant de police et lui indiqua quelques traits de nature à blesser soit le clergé, soit la noblesse, et qu'il serait bon de faire disparaître. Lenoir, tranquillisé, autorisa la pièce sous le titre de l'*Écueil des mœurs*. Les courtisanes, cette fois-ci, firent bonne contenance et donnèrent au public du temps

le spectacle que nous offrirent, il y a quelques années, les filles de marbre parisiennes. Les Guimard, les Arnould, les Duthé, les Laguerre, comme feront leurs descendantes en 1853, par une touchante sympathie d'idées, se rendirent en corps à la première représentation d'une pièce faite à leur honte. Alors, comme naguère, assises aux premières places, elles accueillirent avec des applaudissements hypocrites les invectives de l'écrivain, et, du haut du balcon, elles saluèrent, avec un sincère orgueil de profession, leur portrait qui passait sur la scène, heureuses, flattées et nullement contristées de cet hommage injurieux rendu à leur puissance.

Les *Muses rivales* nous ont fait voir M. de Beaumont toujours préoccupé de l'influence du théâtre. En effet, les attaques, tout en manquant d'ensemble, ne cessent point de se produire, et le public les accueille avec empressement. La censure parait, autant qu'il lui était possible, les coups portés, mais elle ne pouvait les empêcher tous d'atteindre leur but. Elle supprimait, dans une comédie de Piis, à l'occasion de l'accouchement de la reine, ce couplet :

> V'là l'lendemain Paris qui riposte
> Dans l'cérémonial ordonné;
> Car d'abord cheux le nouveau-né
> C'est le clergé qui vole en poste
> Lui dire un *Domine salvûm*,
> A compte sur le *Te Deum*.

Elle interdisait une tragédie de Fenouillot de Falbaire : les *Jammabos ou les Moines japonais*. Les Jammabos dissimulaient les jésuites. Ce libelle violent pouvait aller

de pair avec les *Druides* de Leblanc. En revanche, la censure laissait passer innocemment une tragédie qui, vingt-cinq ans plus tôt, n'avait eu qu'un succès douteux, et qui devenait aujourd'hui le prétexte d'une manifestation bruyante : la *Veuve du Malabar*. Jadis on n'avait vu dans cette tragédie qu'une peinture assez ennuyeuse des mœurs indiennes. On n'avait pas cherché les prêtres catholiques sous le masque des brahmines. Maintenant que les esprits surexcités sont à l'affût de chaque mot, de chaque trait qu'ils puissent saisir, tout devient allusion. Le clergé s'émeut et M. de Beaumont va trouver le roi; il lui demande l'interdiction de la tragédie ou du moins la suppression d'une des scènes les plus importantes du premier acte, entre un brahmine et un jeune initié, dont le public faisait une application directe aux séminaristes Le roi refusa d'accéder aux demandes de M. de Beaumont, et la pièce continua à être jouée avec un succès plus grand encore. A Toulouse, à Bordeaux, les gouverneurs de province furent moins faciles que Louis XVI; ils interdirent la *Veuve du Malabar*.

Tous les événements de la vie politique avaient leur retentissement au théâtre. Le public devenait d'une sensibilité si fine, que le roi se croira bientôt obligé de recommander à la censure une sévérité plus grande. Lors de la disgrâce de Necker en 1783, le public trouva dans l'ancien et le nouveau répertoire des occasions continuelles de faire éclater violemment son opinion sur l'économiste congédié. La tirade sur les intrigues de cour du *Misanthrope*, la réconciliation d'Henri IV avec Sully, au premier acte de la *Partie de chasse*, le mot du roi au ministre : « Ah!

comme ils m'ont trompé! » furent applaudis avec une chaleur qui ne laissait aucun doute sur le sens que l'on voulait donner à ces vers, à cette scène, à ce mot!

Une tragédie, *Zoraï ou les Sauvages de la Nouvelle-Zélande*, fit naître également une petite agitation et donna lieu à des allusions. Dans cet ouvrage, le gouvernement anglais jouait un triste rôle. Un sauvage, venu en Angleterre pour faire son éducation politique, en rapportait les plus déplorables leçons de gouvernement. Le tableau de la France servait de contraste à la peinture du peuple voisin. Dans ce cadre, l'auteur avait trouvé un moyen tout naturel de placer les petites anecdotes du jour, et de montrer sous un voile transparent la disgrâce de Necker. Le retentissement qu'eut cette tragédie effraya Louis XVI. Il fit interdire *Zoraï*, et de plus il invita le lieutenant de police à exiger de la censure une attention beaucoup plus grande pour les sujets politiques, dont le théâtre abusait.

Ce mécontentement du roi amena un redoublement de surveillance. Une pièce passait de mains en mains avant d'être autorisée. Grimm écrivait l'année suivante (1783) au sujet d'une tragédie, *Élisabeth de France et don Carlos*, qui venait d'être interdite : « La police de nos théâtres n'a peut-être jamais été honorée d'une attention plus sévère, plus auguste et plus scrupuleuse. Une tragédie nouvelle est une affaire d'État, et donne lieu aux négociations les plus graves. Il faut consulter les ministres du roi, ceux des puissances qu'on peut croire intéressées, et ce n'est que de l'aveu de tous ces messieurs, qu'un pauvre auteur obtient enfin la permission d'exposer son ouvrage aux applaudissements ou aux sifflets du parterre. » En

effet, *Don Carlos* avait passé du censeur au lieutenant de police, du lieutenant de police au garde des sceaux, du garde des sceaux au ministre des affaires étrangères, de M. de Vergennes à l'ambassadeur d'Espagne, M. d'Aranda. Quelle odyssée ! Cette aventure, si dramatiquement mise en scène depuis par Schiller, était encore trop récente pour que M. d'Aranda, laissé maître absolu de la question, crût devoir la trancher d'une façon favorable au poëte, M. Lefêvre, secrétaire du duc d'Orléans. Le duc insista vainement pour son secrétaire ; il ne put faire sortir l'ambassadeur d'une réserve complète ; il ne mettait pas opposition à la pièce, mais il n'osait lui donner son approbation. Cette réponse ne permettait point de passer outre, et *Don Carlos* demeura interdit.

On voit se succéder plusieurs mesures sévères, qui toutes ont pour but d'écarter les allusions politiques. *Marie de Brabant* d'Imbert est interdite. *Jeanne de Naples* de la Harpe est arrêtée et ne passe enfin qu'après de nombreux sacrifices. Il faut que l'auteur donne satisfaction à l'archevêque de Paris, qui trouve dans la pièce des traits dirigés contre l'Église et exige des suppressions, celle de ce vers par exemple :

> Là, trente régions fléchissent sous un prêtre.

Il faut qu'il détourne les colères du garde des sceaux, qui s'inquiète de voir sur la scène un roi se battant contre un de ses sujets, et une reine jugée et détrônée par une assemblée d'états généraux. La pièce, autorisée et jouée, dut disparaître de l'affiche, lors du séjour à Paris du comte du Nord. On craignait que le grand-duc de Russie

ne trouvât des allusions à divers épisodes de l'histoire de sa patrie. Une tragédie très-républicaine, *Agis*, est interdite après quelques représentations; c'était la mise en scène du parlement Maupeou, et, afin que le public ne s'y trompât point, dans la parodie de la pièce, l'acteur principal avait reproduit l'image exacte du chancelier, figure, démarche, costume.

Mais la grande affaire du temps, la préoccupation de la cour et de la ville, c'est le *Mariage de Figaro*. Cette pièce était toute l'histoire d'un homme qui, depuis dix ans, remplissait Paris de sa personnalité originale. Ses succès au théâtre, ses démêlés judiciaires, ses entreprises commerciales avaient fait de Beaumarchais un de ces favoris de la mode qui peuvent, à une heure donnée, résumer en eux tout l'esprit de leur époque et s'en faire l'incarnation puissante. Ces génies tapageurs ont le privilége de marcher au milieu d'un cortége de haines implacables et d'amitiés suspectes. En sifflant le poëte, les ennemis flagellent les idées, les opinions, les tendances qu'ils détestent et dont ils trouvent debout devant eux un champion avoué; en l'acclamant, les voix amies saluent le drapeau de leur parti. Ainsi s'avançait l'auteur du *Mariage*, défendu par les uns, attaqué par les autres, soulevant sur sa route les plus vives passions.

La lutte qui s'engage autour de son œuvre donne un exact portrait de la cour de Louis XVI; elle montre à nu ce monde, impuissant et aveugle, dont la frivolité ne saurait comprendre le sérieux des plaisanteries du populaire barbier. Deux camps se forment à Versailles même. Dans l'un se rangent les princes du sang, les plus hauts sei-

gneurs. Si elle ne se met point à leur tête, Marie-Antoinette, un peu par faiblesse, un peu par légèreté, ne cache point assez quel intérêt elle prend au gain de leur cause. Le roi, au contraire, est pour la résistance; il rallie autour de lui tous les esprits, assez intelligents du danger pour saisir dans ce long imbroglio autre chose que le caprice d'une imagination désordonnée, que le feu d'artifice d'un joyeux esprit.

Beaumarchais présente le *Mariage de Figaro* aux comédiens en 1781. La pièce reçue avec acclamation, il s'empresse de la porter chez le lieutenant de police; il supplie ce magistrat de faire censurer sa comédie dans son cabinet même, afin qu'elle ne puisse tomber entre les mains d'aucun commis, ni d'aucune personne étrangère. Lenoir charge Coquelay de Chaussepierre de l'examen. Coquelay occupait au cabinet du lieutenant de police un poste de confiance; car c'est déjà lui qui avait relu le *Satirique* de Palissot après le rapport de Suard, et qui avait fait autoriser cette comédie. Ce censeur demande quelques légères modifications et il propose l'approbation. Mais la pièce avait déjà fait trop de bruit pour que Lenoir ne crût pas devoir en référer au roi. Louis XVI voulut prendre connaissance du *Mariage;* le lieutenant de police lui apporta le manuscrit, et madame Campan fut mandée dans le cabinet du roi pour le lire. Le roi et la reine assistaient seuls à cette lecture. Pendant les quatre premiers actes, le roi fit de nombreuses et de judicieuses critiques. Au milieu du grand monologue, il se leva au moment où Figaro raconte comment ses rêveries économiques aboutirent à le faire jeter dans un château

fort : « C'est détestable, s'écria-t-il, cela ne sera jamais joué; il faudrait détruire la Bastille pour que la représentation de cette pièce ne fût pas une inconséquence dangereuse. Cet homme joue tout ce qu'il faut respecter dans les gouvernements. — On ne la jouera donc point? dit la reine. — Non, certainement, répondit Louis XVI, vous pouvez en être sûre. »

Voici les deux opinions en présence. Mais l'auteur avait pour lui le parti le plus fort, le plus influent, le plus remuant, et il pouvait prévoir le triomphe qu'il remporterait, ne fût-ce que par lassitude. Aussi ne se décourage-t-il pas! Il lit sa comédie de vingt côtés; il la lit chez le comte du Nord, il la lit chez madame de Richelieu, devant une assemblée de prélats. Partout il sait conquérir les sympathies et se créer des alliés nouveaux.

Sur des démarches faites à la suite de la lecture chez le comte du Nord, un nouvel examen avait été ordonné. Cette fois, on remit la pièce à Suard : il opina pour l'interdiction; le garde des sceaux, M. de Miromesnil, approuva cette décision, et, en renvoyant la pièce à la lieutenance de police, il écrivit à Lenoir : « Recommandez à M. Suard d'être de la plus grande exactitude, et assurez-le qu'il sera soutenu; c'est un homme sage, de bon esprit, et qui connaît le véritable bon goût, et je suis fort aise que vous l'ayez proposé pour les pièces. 19 janvier 1782. »

Beaumarchais continue à solliciter sans arriver à un résultat. Il détache de sa pièce la chanson du page; la chanson fait fureur; la cour, la ville, la reine elle-même, tout le monde enfin la chante. Mais le roi, M. de Miromesnil et Suard persistent toujours dans leur opinion.

On prépare alors une surprise, surprise vraiment singulière, tant il faut qu'elle ait eu de complices. M. de Vaudreuil, la comtesse de Polignac, le comte d'Artois en furent les instigateurs ; la reine put difficilement l'ignorer.

Au mois d'avril 1783, les comédiens reçurent l'ordre d'apprendre le *Mariage* pour le service de la cour. Où la pièce serait-elle jouée? on l'ignorait. Les répétitions se faisaient aux Menus-Plaisirs. Le roi consentait-il à laisser tenter une épreuve de la pièce devant lui, en petit comité? nous le croirions volontiers. Car il est impossible d'admettre que la pièce ait été répétée deux mois, et que ces répétitions soient restées un secret. Quand la pièce fut complétement étudiée, Beaumarchais, et c'est là qu'est la surprise, Beaumarchais organisa, avec l'assentiment de M. de la Ferté, gentilhomme de la chambre, une représentation à l'hôtel des Menus. Il fit faire des billets avec un portrait de Figaro, et il en adressa à toute la cour. Le lieutenant de police, M. Lenoir, et M. de Duras, le premier gentilhomme de la chambre, étaient les seuls qui ne fussent pas dans le secret de la comédie, disent tous les Mémoires du temps. Ne serait-il pas plus vraisemblable qu'ils ne jugeaient pas indispensable d'empêcher une partie de plaisir qui n'entraînait pas l'autorisation de la pièce? Le roi apprit, le matin seulement, à Versailles, tous les préparatifs faits à Paris. Immédiatement il expédie à Lenoir une lettre de cachet, qui lui enjoignait d'empêcher la représentation. L'ordre n'arriva qu'à midi; aussi, quelques heures plus tard, personne n'ayant pu être prévenu, toute la cour arrivait devant l'hôtel des Menus. Ce fut une clameur générale; on cria au despotisme, à la tyrannie.

Beaumarchais dut supporter tous les frais de cette tentative de représentation, frais qui s'élevèrent à environ dix mille livres. Le lendemain, les comédiens sont mandés chez le lieutenant de police. Là, M. de Villequier leur signifie un ordre du roi, qui leur défend d'exécuter cette pièce en quelque endroit que ce soit et pour qui que ce soit, à peine d'encourir l'indignation de Sa Majesté.

Beaumarchais, satisfait d'avoir déjà presque touché le but, déploie plus d'activité que jamais. La pièce est étudiée par les artistes; il faut qu'il arrive à une représentation. Le comte d'Artois et M. de Vaudreuil le soutiennent toujours avec la même énergie. Ils tourmentent tellement le roi, que celui-ci revient sur la défense faite aux comédiens, et permet une représentation dans le château de M. de Vaudreuil, à Genevilliers. Seulement la pièce, et Beaumarchais lui-même le désire, sera soumise à un censeur nouveau et devra être approuvée. C'est Gaillard que l'on charge de cette révision de l'arrêt prononcé par Suard. On a bien choisi. Gaillard, moyennant la suppression de deux phrases insignifiantes, conclut à l'autorisation. C'était tout ce que demandait l'auteur. La représentation a donc lieu. Le comte d'Artois, la duchesse de Polignac, toute la cour enfin assiste triomphante à ce spectacle bizarre. Immense succès, dont on fait un argument auprès du roi pour l'autorisation définitive. Circonvenu et déjà un peu ébranlé, Louis XVI veut que la pièce soit encore examinée par d'autres censeurs. Desfontaines alors lit le *Mariage*, enlève quelques gaudrioles trop vives, un passage contre les loteries et, ne se bornant pas à approuver la pièce, il en fait un éloge pompeux et un peu

trop servile. On ne lui demandait que son approbation. Bret, autre censeur, Bret, l'auteur de la *Confiance trahie*, est encore appelé à donner son avis. Il ne trouve rien à retrancher et, comme Gaillard, Desfontaines et Coquelay, il propose l'autorisation du *Mariage de Figaro*. Ainsi, des cinq censeurs qui ont examiné cette comédie, un seul, Suard, fut et resta franchement de l'avis de l'interdire. Suard suivait de plus près la marche des idées nouvelles au théâtre; un jour il avait à soutenir le clergé contre les attaques de l'auteur des *Jammabos*, le lendemain la royauté compromise dans *Jeanne de Naples*. Il était obligé, tantôt de défendre le gouvernement contre les coups d'épingle d'une opposition qui exploitait à son profit la disgrâce d'un ministre, tantôt de protéger la magistrature, en empêchant de traduire sur la scène les légèretés de mœurs de quelques-uns de ses membres, tels que Seguier et d'Espréménil. Sans cesse sur la brèche pour expurger la scène des gravelures qui s'y impatronisent et qui, trop souvent, s'appuient sur le succès qu'elles ont obtenu aux fêtes princières de Brunoy, Suard ne pouvait voir, sans une inquiétude sincère, le rôle d'Almaviva, les attaques, les impertinences et les déclamations de Figaro, la parodie de la magistrature, les grivoiseries d'une liberté allant jusqu'à la licence, enfin l'esprit même de la pièce, qui se trouve résumé dans ce dernier couplet du vaudeville final :

BRID'OISON.

Or, messieurs, la comédie
Que l'on juge en ce-et instant,
Sauf erreur, nous pein-eint la vie
Du bon peuple qui l'entend.

Qu'on l'opprime, il peste, il crie,
Il s'agite en cent façons :
Tout finit par des chansons.

Le bon peuple opprimé, dont Figaro était la personnification, devait saisir la leçon de l'écrivain et en profiter. Voilà ce que Suard comprenait et ce qui dictait sa décision.

Malgré les rapports approbatifs, voire même élogieux des quatre censeurs, le lieutenant de police, le garde des sceaux, M. de Breteuil, avaient encore trop de scrupules pour oser conseiller au roi d'accorder une autorisation, que son entourage sollicitait avec tant d'instance. M. de Breteuil réunit chez lui Lenoir, Miromesnil, Gaillard le censeur, Chamfort et Rulhières. Beaumarchais leur lit sa pièce, se mettant humblement à leur discrétion pour tous les changements qu'ils pourraient juger convenables. En effet, il se rend d'abord à toutes les observations; puis, reprenant une à une les opinions émises, il les combat avec une chaleur communicative et il remporte son œuvre intacte. Cette séance fut décisive; M. de Breteuil cessa de s'opposer à l'autorisation. Le roi, las de lutter, se laissa arracher son consentement. Bref, la pièce put être annoncée et jouée le mardi 27 avril 1784. Chacun connaît les détails de cette représentation: la garde dispersée, les portes du théâtre enfoncées, la salle envahie par une cohue de princes et de duchesses, les dames du plus haut monde trop heureuses de dîner dans les loges des actrices pour ne pas manquer le spectacle; enfin ce public composé d'Almavivas, de Rosines, de Brid'oisons saluant de ses clameurs enthousiastes des portraits qu'il eût outra-

geusement sifflés, s'il avait pu en saisir un instant la ressemblance.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans le *Mariage de Figaro*, ce n'est pas la pièce en elle-même, ce n'est pas l'audace de Beaumarchais, son esprit, sa verve, son instinct dramatique; ce qu'il y a de plus remarquable, c'est l'engouement de la cour, c'est le patronage princier, et même royal qui protége cette satire, en un mot, c'est le succès. Le *Mariage de Figaro* n'a pas avancé d'une minute l'heure de la Révolution; mais il explique et fait mieux comprendre à quel point la catastrophe était imminente et inévitable; car il montre et les mœurs du temps, et le désordre qui régnait dans l'État, et l'aveuglement des gouvernants. Au spectacle de toute cette cour, qui conspirait tantôt sourdement, tantôt à ciel découvert, pour faire jouer une comédie, satire sanglante de ses abus de pouvoir, de ses vices, de ses ridicules, les gouvernés devaient prendre tout à la fois la conscience de leur force et le sentiment de la faiblesse d'un pouvoir qui s'abandonnait ainsi lui-même.

Suard ne sut point accepter de bonne grâce la décision prise sur l'avis de ses confrères. Il est vrai que les jugements sur la pièce nouvelle n'étaient pas faits pour le ramener à une autre opinion. Si la cour se pressait aux représentations du *Mariage de Figaro*, si la ville n'y courait pas avec moins de fureur, si certaines personnes plus scrupuleuses ou plus hypocrites, comme ce président qui demandait à l'auteur une loge grillée, se montraient curieuses d'entendre la pièce, il régnait cependant parmi les gens de sang-froid un grand étonnement de voir de telles

licences politiques et morales tolérées sur le théâtre. Suard eut le tort grave de transformer cette affaire administrative en une espèce d'affaire personnelle entre Beaumarchais et lui. Il profita de la réception à l'Académie de M. de Montesquiou pour attaquer une œuvre dont les convenances lui défendaient de parler, après le rôle que ses devoirs de censeur lui avaient imposé. Il semblait trop obéir à de petites rancunes. Dans sa réponse au récipiendaire, il fit entrer une critique très-vive de la comédie nouvelle. La séance terminée, le prince de Suède, qui y assistait, se mêla aux académiciens et causa avec beaucoup d'entre eux; il remercia Suard et Montesquiou, qui avaient glissé son éloge dans leurs discours; puis, s'adressant plus particulièrement au premier : « Vous avez eu raison en tout, lui dit-il, je n'ai cessé de vous applaudir, et je vous quitte pour aller entendre une troisième fois *Figaro.* »

« Ceci est le mot de la situation, dit Garat dans ses Mémoires sur Suard, tout le monde va rire à *Figaro* et tout le monde trouve que le censeur avait raison. »

Dans quelques provinces, les magistrats furent de l'avis du roi, et, profitant d'une autorité qui n'était pas combattue par mille petites intrigues, ils interdirent le *Mariage.* A Bordeaux notamment, le parlement trouva cette comédie contraire aux mœurs, aux lois, à la religion, et il contraignit les jurats à ne pas la laisser représenter.

A Paris, le succès du *Mariage* amena de nombreuses imitations. Chaque théâtre voulut avoir son *Barbier.* Un censeur royal, ancien censeur des spectacles, Sauvigny, composa un opéra-comique en trois actes, le *Véritable*

Figaro, violent pamphlet dans lequel il avait rassemblé toutes les anecdotes de la vie privée et publique de Beaumarchais. Il garda l'anonyme le plus strict. Aussi Suard étant absent, le lieutenant de police chargea Sauvigny d'examiner le *Véritable Figaro*. Sauvigny, bien entendu, approuva la pièce; de plus, il la fit lire et approuver par un docteur en théologie. Lenoir, surpris de ce procédé, dont on n'usait que dans les cas difficiles et quand des questions religieuses étaient en jeu, Lenoir prit connaissance du manuscrit. Indigné des personnalités qui remplissaient ce libretto, il l'interdit; mais plus indigné encore de la supercherie de Sauvigny, quand il sut qu'il en était l'auteur, il le tança vertement.

Une autre pièce, également inspirée par l'œuvre de Beaumarchais, les *Trois Folies* de Favart ne fut autorisée qu'avec de grandes difficultés. M. de Calonne jouait un rôle trop transparent dans cette petite comédie. Les personnalités continuaient à être de mode au théâtre. De Bièvre, le célèbre faiseur de bons mots, avait mis en scène un grand nombre de portraits contemporains dans une comédie en cinq actes, les *Réputations*. L'abbé Aubert, le Vacher de Charnois, Rulhières et autres figuraient dans cette galerie. La pièce sortit des mains de Suard trop défigurée pour réussir.

Peu de mois après le *Véritable Figaro*, ce malheureux de Sauvigny eut une autre mésaventure. Il avait pris pour sujet de tragédie l'histoire toute récente d'un jeune officier anglais, *Asgill*. Asgill, fait prisonnier dans une rencontre avec les Américains, avait été condamné à mort. Washington ne voulait pas lui faire grâce. Les cruautés

commises par les Anglais le rendaient inexorable. Il fallut l'intercession du gouvernement français, une demande formelle de M. de Vergennes, pour qu'il cédât. On n'aimait pas voir sur la scène ces épisodes de la guerre de l'indépendance. Déjà, en 1778, on avait longtemps hésité à autoriser la *Fête Bostonnienne ou l'Anniversaire de l'Indépendance*, petit à-propos assez inoffensif. La tragédie de Sauvigny fut interdite. Pour ne pas perdre son travail, il habilla ses Américains en Tartares : Asgill devint Abdir. Ainsi travestie, sa pièce put être représentée. Dans une des scènes se trouvait l'échafaud sur lequel devait périr le héros de la pièce ; par une mesure générale, le garde des sceaux proscrivit cette mise en scène. L'interdiction d'*Asgill*, comme naguère celle de *Zoraï*, venait de cet esprit de ménagement beaucoup trop chevaleresque, qui a toujours animé les gouvernements français à l'endroit de l'Angleterre, trop chevaleresque, car il a toujours manqué de réciprocité.

C'est ce même esprit qui, vers la même époque, empêcha de jouer à la cour une tragédie de *Marie Stuart*. Cette pièce était sur le répertoire de Fontainebleau pour 1787. M. de Vergennes intervint, comme ministre des affaires étrangères ; il représenta qu'il déplairait à nos voisins d'outre-mer de voir jouer à la cour de France les tragiques aventures de la rivale d'Élisabeth, de la malheureuse reine d'Écosse. Dans l'interdiction des *Jammabos*, il y avait eu, outre le motif religieux, la même cause politique et internationale : la pièce reproduisait tous les incidents de la conspiration des poudres.

Après le *Mariage de Figaro*, il n'est plus guère d'audace

nouvelle que puisse se permettre le théâtre. Aussi va-t-il marcher sans grands scandales jusqu'à la Révolution. Quelques œuvres, et en petit nombre, chercheront à faire appel aux idées du jour; quelques autres serviront de prétexte aux manifestations de l'esprit public; mais, en réalité, le théâtre ne participera plus au grand mouvement dont il a été un des plus énergiques promoteurs; son œuvre est achevée; les propos des salons, les conversations de la rue, les dissertations qui s'impriment dépassent de beaucoup les franchises qu'il pourrait obtenir. Il est donc condamné à rester au second plan jusqu'à l'heure où, plus libre dans ses allures, il reprendra la tête du mouvement et se fera de nouveau le courtisan des petites passions du jour.

Quelque temps après le *Mariage*, l'interdit qui pesait sur les *Druides* est levé. Le nouvel archevêque de Paris, M. de Juigné, ne peut empêcher ce nouveau coup porté à l'esprit religieux. Il ne peut non plus s'opposer à ce flot de pièces légères et libres, auxquelles la comédie de Beaumarchais sert de modèle; il s'en indigne, mais il n'a contre ces attaques de tout genre que des armes spirituelles. Dans un mandement pour le carême de 1786, il se plaint douloureusement de la licence du théâtre moderne. Plaintes stériles, qui n'empêcheront pas Beaumarchais de lancer un dernier trait contre la religion dans son opéra de *Tarare*. Depuis le *Mariage*, c'était avec *Tarare* que Beaumarchais occupait l'attention publique. Dans cette pièce, le génie de la nature créait deux hommes : de l'un, il faisait Atar, roi d'Ormus, homme féroce et sans frein, nous dit la désignation des personnages; de l'autre,

Tarare, soldat vénéré par ses vertus. Le roi féroce et sans frein, secondé par des brahmines encore plus féroces, persécute Tarare. Il va le faire périr, quand un mouvement populaire éclate; Atar est renversé et Tarare, malgré ses mépris pour la royauté, est forcé de prendre la place du monarque détrôné.

Ce ne fut pas Suard qui examina cette tragédie lyrique. L'examen des opéras était dans les attributions de Bret. Beaumarchais lui envoya *Tarare* avec une lettre fort amicale. Le véritable titre de cette pièce, dit-il à Bret, serait le *Libre arbitre* ou le *Pouvoir de la vertu*. Il prévient le censeur qu'il préférerait ne pas voir jouer cette pièce, si elle devait être aplatie. Bret proposa l'autorisation, et M. de Breteuil, qui avait l'Opéra dans son département, peu confiant dans le succès, croyant même que la pièce ne produirait d'autre effet que celui que le poëte redoutait fort, d'amuser et de faire rire, M. de Breteuil sanctionna la décision de Bret. Toutefois, pour se rendre compte de l'impression que pourrait produire cet opéra philosophique, on donna une répétition à laquelle le public était admis en payant. Le public accourut en foule, mais il profita du droit que l'on achète à la porte, il siffla. Une seconde répétition du même genre était annoncée. Beaumarchais obtint qu'on la supprimât. Les hardiesses du poëte sur les prêtres et les rois avaient étonné le public de 1787! le public qui avait applaudi *Mahomet*, la *Veuve du Malabar*, les *Druides* et tant d'autres œuvres du même genre. La pièce ne fit pas rire, le jour de la première représentation, comme M. de Breteuil l'avait pensé, elle eut un certain succès de curiosité. Avec quel-

ques modifications, ce poëme se prêtera à toutes les évolutions politiques; aussi sera-t-il souvent remis à la scène. Nous le verrons changer de sens, selon les circonstances : tantôt Tarare triomphera du roi d'Ormus, tantôt Atar ne sera pas renversé par le soldat rebelle.

Les allusions politiques de *Tarare* devaient être saisies par un public qui venait d'applaudir avec fureur, dans une *Antigone* de Doigny du Ponceau, cette paraphrase du mot célèbre de l'évêque de Senez : « Le silence des peuples est la leçon des rois. »

CRÉON.

Les grands l'ont approuvé; pourrait-il vous déplaire?
Vous avez vu le peuple obéir et se taire.

HÉMON.

La voix des courtisans soutient d'injustes lois;
Quand le peuple se tait, il condamne ses rois.

Ces quatre vers furent supprimés le lendemain de la première représentation.

Le mauvais vouloir de la foule éclata encore à une représentation du *Roi Théodore* au théâtre de la ville de Versailles. *Il Re Teodoro* était un opéra de Paesiello, qui ne pouvait être joué à Paris, parce que l'Opéra-Comique n'avait pas le droit de jouer des traductions. La reine s'était prise d'une vive passion pour cet opéra, et elle le fit monter par le théâtre de Versailles. Elle seule possédait la partition, et c'était chez elle qu'on allait la chercher pour faire les répétitions. Les rôles sus, Marie-Antoinette fit donner une représentation à laquelle naturellement elle présida. Dans une scène où le roi et son écuyer, manquant d'argent, se regardent et se demandent comment

sortir d'embarras : « Assemblez les notables, » cria une voix du parterre. Ceci se passait au mois de janvier 1787. Un éclat de rire immense répondit à cette application directe aux difficultés du moment et au moyen ingénieux que Calonne croyait avoir trouvé pour les conjurer. La reine prit part à l'hilarité générale et empêcha la garde d'arrêter le plaisant interrupteur. Pauvre reine! Pour son esprit heureux et léger, tout était joie, tout était plaisir: la chanson du beau page, les tours du barbier philosophe, les mots d'un bel esprit du parterre. Beaumarchais l'amusait, Mercier l'attendrissait, elle se passionnait pour les querelles musicales du jour et, à travers toutes ces fêtes de l'esprit, elle marchait insouciante et aveugle, ne soupçonnant pas ce que cachaient de fiel, de haine, de colère vengeresse, et le rire du poëte comique, et les larmes du dramomane. Quelque temps après, l'Opéra-Comique ayant obtenu la permission de jouer des opéras étrangers, il s'empressa de monter le *Roi Théodore;* mais le lieutenant de police, M. de Crosne, redoutant les allusions que pouvaient faire naître les mésaventures du roi de Corse, ne donna l'autorisation de représenter l'œuvre de Paesiello que quand la fermentation causée par l'assemblée des notables et par l'affaire du parlement eût été apaisée, vers la fin de 1787.

Le véritable mouvement révolutionnaire au théâtre éclate aux premiers jours de 1789, alors que Chénier présente aux comédiens *Henri VIII* et *Charles IX*. Refusées par Suard, ces pièces devront attendre, pour voir le jour, que l'assemblée des états généraux, la journée du 14 juillet, la nuit du 4 août aient renversé la vieille mo-

narchie et converti en principes de gouvernement et en faits les théories prêchées depuis soixante ans. Ici finissent donc les luttes de l'autorité avec le théâtre sous Louis XVI; ici commence l'histoire de la censure révolutionnaire.

Pendant le dix-huitième siècle, Suard et Crébillon ont été les censeurs les plus éminents. Crébillon eut à soutenir le premier choc de l'esprit nouveau; Suard combattit le dernier pour la défense de la royauté chancelante et à demi vaincue. Il faut rendre à tous les deux cette justice qu'ils ont rempli leur devoir avec honorabilité et conscience. A côté de ces deux hommes de talent, on trouve ces deux figures moins honorables, mais curieuses à des titres différents : Cherrier, l'abbé bon vivant; Marin, l'intrigant adroit, le subtil faiseur, comme on dirait aujourd'hui. Si l'œil embrasse toute l'histoire de la censure pendant cette période, il rencontre un homme qui joue un rôle aussi actif qu'aucun des censeurs, c'est l'archevêque de Paris, monseigneur Christophe de Beaumont. On l'a vu à l'œuvre. Toujours sur la défensive, toujours à l'affût du nouveau, il se jette au-devant de toute attaque, et dispute le terrain pied à pied. Quant au pouvoir royal, le jour de sa défaite il a pu se reprocher d'avoir mal combattu pour son salut; trop sévère dans les dernières années de Louis XV, trop débonnaire ou plutôt trop inégal d'humeur avec Louis XVI, il n'a pas su rester dans cette juste mesure, qui préserve l'esprit public, tantôt d'une torpeur inquiète, tantôt d'une réaction violente.

Suard, comme Crébillon, cherchait à écarter du théâtre les questions irritantes, estimant à juste titre que la scène n'est pas un champ clos ouvert à toutes les pas-

sions; mais, moins bien soutenu que Crébillon, il vit souvent ses efforts inutiles. Les spectacles avaient pris dans la vie du monde élégant une telle importance, que chacun se mêlait de censure, et que l'autorisation d'une pièce prenait les proportions d'une affaire d'État. Sous le régime nouveau, cet état de choses, loin de cesser, empirera encore. Le théâtre, devenu un des rouages du gouvernement, sera soumis à une surveillance plus active, à une tyrannie plus implacable, et souvent les auteurs en viendront à regretter le zèle religieux de monseigneur de Beaumont, les exigences de Suard, les scrupules politiques de M. de Vergennes, l'autorité despotique des gentilshommes de la chambre, l'esprit timoré de la royauté.

CHAPITRE VI

LA CENSURE PENDANT LA RÉVOLUTION.

1789. — 18 BRUMAIRE.

La police des théâtres passe à la municipalité de Paris. — La soirée du 20 août au Théâtre-Français. — Opinion de Bailly sur la censure. — *Charles IX*. — Chénier devant la Commune. — Première apparition de la censure populaire. — Représentation de *Charles IX*. — Rôle de Suard. — Le *Souper magique*. — Discussion sur la censure à la Commune de Paris. — Le *Baron de Volza, ou les Religieuses danoises*. — *Dorothée*. — Le *Couvent*. — Le *Comte de Comminges*. — Un discours de Chénier. — La Fédération. — Le répertoire du Théâtre-Français. — *Tarare* en 1790. — Atar, roi constitutionnel. — Lutte entre les gentilshommes de la chambre et Talma. — *Vert-Vert*. — Répertoire imposé au Théâtre-Français. — Représentation de *Brutus*. — La *Mort de Desilles*. — Le *Calas*, de Laya. — Le censeur Joly. — Loi de janvier 1791. — L'abbé Maury. — Robespierre. — *Bélisaire*. — État du théâtre en février 1791. — Les pièces sur la fuite à Varennes. — Les *Deux Nicodèmes*. — *Caïus Gracchus*. — *Robert chef de brigands*. — Les révolutionnaires réclament une censure. — L'*Auteur d'un moment*. — *Adrien, empereur de Rome*. — Une escobarderie de Pétion. — Courageuse attitude des comédiens français. — Laya. — L'*Ami des lois*. — Lutte entre la Commune et la Convention. — Une séance de la Convention. — La *Papesse Jeanne*. — *Mérope*. — Le *Siége de Thionville*. — Arrêté du 2 août 1793. — Motion du conventionnel Lejeune. — Le *Souper du pape*. — *Paméla*, de François de Neufchâteau. — L'auteur et les comédiens sont arrêtés. — Censure rétablie. — Le *Dernier Jugement des rois*. — Une lettre du censeur Baudrais. — Le *Congrès des rois*. — Rapport de Baudrais. — Le répertoire en 1794. — Baudrais et Froidure destitués. — La commission d'instruction publique chargée des théâtres. — *Timoléon*. — Le 9 thermidor. — Les théâtres recouvrent un peu de liberté. — Réaction républicaine. — Le Directoire. — Mademoiselle Raucourt. — Merlin de Douai. — Chénier demande une loi de censure. — Discussion au Conseil des Cinq-Cents et au Conseil des Anciens. — Trois bureaux de censure à la fois. — L'assassinat de Rastadt. — L'opéra d'*Adrien*. — Colères des révolutionnaires.

Le lendemain de la prise de la Bastille, le désordre était tel, il régnait partout une si grande fermentation,

que les théâtres, renonçant à lutter contre les ardentes préoccupations qui dominaient les esprits, avaient fermé leurs portes. La ville entière vivait dans la rue; curieuse des récits de la veille, inquiète des événements du lendemain ; la foule était trop avide des nouvelles qui se croisaient en tous sens, pour songer aux plaisirs dramatiques. Aussi quand, quelques jours plus tard, les spectacles reprirent le cours de leurs représentations, ils jouèrent dans le désert. Mais à peine le premier moment d'enthousiasme chez les uns, de stupéfaction chez les autres fut-il passé, les partis, reprenant leur sang-froid, comprirent les services que devait rendre le théâtre, son influence sur les passions populaires, son rôle politique.

La censure continuerait-elle de fonctionner, ou les théâtres, délivrés de tout frein, entreraient-ils dans une ère de liberté absolue? Telle est la question soulevée au début même de la Révolution. M. de Crosne, le lieutenant de police, ayant donné sa démission, la police avait été rattachée à la municipalité, qui recevait une organisation provisoire et à la tête de laquelle le roi venait de placer Bailly, en qualité de maire. Bailly, effrayé du débordement de la presse en ces premiers jours d'effervescence, avait, dès le commencement du mois d'août, pris quelques mesures contre les publications de tout genre dont Paris était inondé. Bientôt la question des théâtres se présenta d'elle-même.

Suard, resté à son poste, examinait les pièces qu'on lui présentait. Mais, forcé par les circonstances de changer de manière de voir, il allait autoriser tous les ouvrages que ses prédécesseurs et lui avaient défendus. La

première des pièces ainsi rendues à la vie fut *Éricie ou la Vestale*, de Fontanelle. Pendant la représentation, le 20 août, quelques voix demandèrent le *Charles IX* de Chénier. Les comédiens répondirent qu'ils n'avaient pas la permission de jouer cette tragédie, et, le lendemain matin, ils firent une démarche auprès de Bailly. Celui-ci trouvait la pièce inopportune. Il croyait que, dans l'état des esprits, il était dangereux de montrer un prince ordonnant le massacre de son peuple et tirant sur ses sujets. Au moment de décider du sort du clergé, pensait-il, pourquoi animer le peuple par la peinture d'un cardinal bénissant les poignards des assassins? De pareils spectacles ne pouvaient conduire à l'établissement de cette monarchie tempérée que Bailly rêvait. Quant à la censure, il ne la regardait nullement comme abolie. « Je crois que la liberté de la presse est la base de la liberté publique, dit-il dans ses Mémoires, mais il n'en est pas de même du théâtre. Je crois qu'on doit exclure du théâtre, où beaucoup d'hommes se rassemblent et s'électrisent mutuellement, tout ce qui peut tendre à corrompre les mœurs ou l'esprit du gouvernement. Le spectacle est une partie de l'enseignement public qui ne doit pas être laissée à tout le monde, et que l'administration doit surveiller. Il est aisé de donner à la censure théâtrale une forme qui en exclue l'arbitraire et qui la rende toujours juste. Ce n'est point une atteinte à la liberté des uns, c'est respect pour la liberté et la sûreté morale des autres. » Telle était, au 20 août 1789, l'opinion du magistrat placé à la tête de la municipalité de Paris.

Mais Bailly n'était pas le maître absolu; il avait à côté

de lui la Commune. Chénier, admis devant elle, prononça la défense de sa pièce et proposa d'en donner lecture. La Commune se refusa à écouter *Charles IX*, et, déclinant la responsabilité d'une décision, elle renvoya Chénier devant l'Assemblée nationale. Ce procédé irrite les patriotes, qui voient dans la démarche faite par les comédiens à la municipalité le rétablissement de la censure, qu'ils considéraient comme tombée avec la Bastille. Ils demandent dans leurs journaux que l'on joue sans retard toutes les pièces interdites sous la monarchie : *Don Carlos*, *Jane Gray*, *Libertat ou Marseille sauvée*, *Marie Stuart*, *Henri VIII*, *Marie de Brabant*, le *Connétable de Bourbon*, *Maillard*, le *Comte de Strafford*, l'*Honnête Criminel*, les *Jammabos*, *Constantin d'Écosse*, *Mélanie*, le *Comte de Comminges*, *Raymond V*.

Toutes ces pièces vont paraître tour à tour devant le public. Au mois de septembre, *Marie de Brabant* d'Imbert ouvre la marche. Le poëte avait eu soin d'ajuster sa tragédie à la mode du jour, en la remplissant de vers nouveaux, qui en faisaient une œuvre de circonstance. Cette petite flatterie à l'endroit des choses du moment ne donna pas à l'ouvrage une valeur qu'il n'avait point, et ne put le sauver d'une chute complète. La petite satire des mœurs de cour, *Raymond V ou le Troubadour*, ne fit pas plus d'effet. De quel intérêt pouvait être alors pour le public le portrait de M. de Duras? Toutes les innocentes malices de Sedaine passaient inaperçues devant un parterre impatient d'entendre et d'applaudir *Charles IX*.

L'Assemblée ne partagea ni l'opinion de Bailly, ni les scrupules de la Commune sur l'ouvrage de Chénier; elle

en autorisa les représentations. C'est alors que fait son apparition une censure d'un nouveau genre, la censure des assemblées populaires. Les théâtres, pendant la Révolution, seront rarement délivrés de la surveillance officielle du gouvernement, que cette surveillance parte, soit de la Commune, soit de la Convention, voire même des deux ensemble; mais, de plus, ils auront toujours à répondre à des censeurs bien autrement impérieux : les clubs. Ainsi, à peine l'Assemblée a-t-elle autorisé *Charles IX*, que les districts, à leur tour, se croient le droit de donner leur opinion sur l'opportunité de jouer cette tragédie. Deux d'entre eux se distinguent par la vivacité qu'ils apportent dans cette discussion : le district des Carmes, qui s'oppose à la représentation; le district des Cordeliers, qui, lui, au contraire, la demande à grands cris. Le théâtre, intimidé par tout ce bruit, cesse d'annoncer la pièce. Chénier, devenu l'homme du jour, Chénier, intelligent des procédés révolutionnaires, envoie aux soixante districts de Paris une adresse dans laquelle il leur expose le but de sa tragédie et se défend d'avoir écrit un ouvrage dangereux. Le théâtre alors affiche la pièce pour le 4 novembre. Le 3, un membre de la Commune essaye de la faire interdire; mais la Commune passe à l'ordre du jour, et *Charles IX* est joué.

Chénier avait remanié sa pièce, qui n'était plus le drame historique composé deux ans auparavant. Resserrant certaines parties de la pièce, en développant quelques autres, faisant prédire par l'Hopital l'avenir de la monarchie, remplissant d'allusions le discours de la reine mère, il avait enlevé de son ouvrage tout ce qui en

précisait trop nettement la date, et son *Charles IX* était devenu uniquement un prétexte à allusions directes aux choses et aux hommes du moment. Son but fut atteint, tous les traits portèrent. Les comédiens durent répéter certaines tirades, comme un chanteur fait d'une ariette. La foule se précipita à ce spectacle nouveau. Voltaire dut tressaillir d'aise au fond de son tombeau, en voyant réaliser un de ses vœux, une de ses prophéties : un roi assassin, la Saint-Barthélemy sur la scène, un prêtre, un cardinal, le crucifix à la main, prêchant le meurtre et bénissant les armes des sicaires : abominable scène, qui n'a pas pour excuse la grandiose inspiration musicale du quatrième acte des *Huguenots*. L'éclatant succès de *Charles IX* donna à la pensée de Chénier un sens plus précis. La nécessité de se défendre contre les attaques des partis contraires lui fit trouver dans sa tragédie un but et une portée qui n'avaient pas été aussi absolument dans son idée première, et il ajouta à *Charles IX* un sous-titre qui, pendant un temps, devint pour les patriotes le véritable titre de la pièce, car il en donnait le vrai sens : l'*École des rois*.

A quelques jours de là, les dames de la Halle priaient la famille royale d'assister à une représentation du *Souper de Henri IV* au théâtre de Monsieur. Le roi et la reine s'excusèrent : les dames de la Halle ne descendirent pas moins sur la scène au moment de la pièce où l'on buvait à la santé du roi, et, mêlées aux acteurs, elles firent chorus avec eux. Ainsi toutes les opinions se donnaient rendez-vous au théâtre, qui cessait d'être un divertissement de l'esprit pour devenir une assemblée politique. A une re-

présentation du *Mariage de Figaro*, une voix substitue au dernier vers du vaudeville final : *Tout finit par des chansons*, le vers *Tout finit par des canons*. Les amis entonnent le refrain nouveau, et Mercier, dans son journal, recommande cette version à tous les théâtres des départements.

Les pièces refusées jadis continuent à paraître. Le *Paysan magistrat* de Collot d'Herbois, l'*Honnête Criminel* de Fenouillot de Falbaire, *Don Carlos* de Lefèvre, sont autorisés.

On comprend difficilement le rôle que Suard acceptait à cette époque. Il lisait et approuvait les pièces ; le maire, Bailly, ou l'un des administrateurs, soit Thorillon, soit Lescène des Maisons, contre-signait son autorisation et donnait la permission définitive[1]. Mais cette censure, impuissante pour le bien, ne servait qu'à protéger ou plutôt qu'à diriger le flot révolutionnaire. Comment Suard pouvait-il même consentir à rester censeur en présence de personnalités telles que celles qui se trouvent dans le *Réveil d'Épiménide ou les Étrennes de la liberté*, comédie en vers, jouée le 1er janvier 1790, espèce de pièce à tiroirs ou de revue, qui met en scène les nouveautés du jour. Les censeurs royaux avaient adressé, au mois de décembre 1789, un mémoire à l'Assemblée nationale, pour demander que les pensions fussent conservées aux uns, accordées aux autres, selon leurs droits respectifs. Or, dans une des scènes du *Réveil d'Épiménide*, on voyait M. Rature, censeur

[1] Voir des manuscrits de cette époque aux Archives de la Préfecture de police, et dans la collection du *Théâtre manuscrit* à la Bibliothèque Impériale.

royal, qui, après avoir longuement péroré sur son état, finissait par demander l'aumône.

Il est curieux de suivre les deux opinions royaliste et révolutionnaire au théâtre en 1790; elles prennent tour à tour la tête du mouvement. Au mois de janvier, on joue un *Louis XII* de Collot d'Herbois, pièce remplie d'allusions royalistes. Le farouche proconsul de Lyon en était encore à faire l'éloge de Louis XVI. Dans *Pierre le Grand*, madame Dugazon chante un couplet à l'adresse du roi, et le parterre l'applaudit avec chaleur.

A côté de la question politique apparaît la question religieuse. *Mélanie* est autorisée par la municipalité, mais elle n'a pas été jouée. Le costume ecclésiastique ou monacal n'a encore paru qu'épisodiquement : ainsi le cardinal de Lorraine de *Charles IX*, la Vallière dans une petite comédie, le *Souper magique*. Cagliostro, dans cette pièce, évoquait les personnages du règne de Louis XIV; la Vallière paraissait en carmélite, et la jolie pénitente chantait le couplet suivant :

D'un grand roi je fus la maîtresse;
Bientôt je perdis sa tendresse,
Et dans un cloître enfin je m'éclipsai.
On ne se cloître plus, on change;
C'est ainsi que mon sexe venge
Le temps présent des affronts du passé.

La Vallière aurait été bien surprise, si elle avait pu voir le rôle émancipateur qu'on lui faisait jouer.

Au mois de février 1790, la municipalité avait encore assez de bon sens et était assez forte pour résister au flot de pièces sur les prêtres, les moines et les religieuses, qui

frappaient aux portes de tous les théâtres de Paris. Le droit de censure, que la municipalité s'attribuait, était controversé, et si vivement, qu'elle crut devoir discuter la question. Quatremère de Quincy, qui plus tard, sous la Restauration, devint censeur dramatique, fut nommé rapporteur. On reconnut que l'exploitation des théâtres devait être libre ; mais, d'autre part, on ne put admettre que le gouvernement abandonnât toute surveillance sur le répertoire. Quelques municipalités de province partageaient cette opinion : ainsi, à Besançon, le maire interdit la représentation de *Charles IX*, au grand scandale des républicains, qui s'indignaient de voir défendre en province une tragédie que l'on autorisait à Paris.

Une pièce sur les mœurs monastiques, le *Baron de Wolza ou les Religieuses danoises*, fut présentée à l'examen quelques jours après cette discussion. La pièce ayant été refusée, l'auteur en appelle du bureau de censure à l'assemblée générale de la Commune. Celle-ci nomme trois commissaires, Vigée, Georges d'Épinay et Mulot, qui, après avoir pris connaissance de la pièce, ne peuvent que partager l'opinion des premiers juges. Alors, comme pour *Charles IX*, le public interrompt le spectacle et demande la pièce. Clerval, un des acteurs, se rend à la municipalité, et, le lendemain, il rapporte la réponse du maire. Bailly respectera toujours le vœu public, mais ses concitoyens, en l'honorant de leur choix dans la place importante qu'ils lui ont confiée, lui ont imposé le devoir de faire exécuter les lois et de conserver les mœurs et l'honnêteté publique. Ce devoir et sa conscience lui défendent de permettre la représentation de cette pièce.

L'auteur, après cet échec, remanie sa comédie et la renvoie aux trois commissaires, qui font alors un rapport favorable. « Nous avons reproché à l'auteur, disent-ils, le costume qu'il avait donné à ses personnages ; ce costume a disparu; nous lui avons fait remarquer quelques groupes dans une situation un peu hasardée, il leur a donné une attitude plus convenable; l'impression des têtes était un peu fortement prononcée, il l'a adoucie. Une gaze un peu transparente dissimulait à peine le contour des figures, il les a couvertes d'un voile plus épais. Le coloris enfin était peut-être trop vif et trop brillant, il l'a éteint à propos par l'heureux contraste des ombres[1]. » La Commune, adoptant les conclusions de ce rapport imagé, autorisa la pièce, mais sous un titre nouveau, la *Communauté*.

Si nous nous sommes arrêté à cette discussion, c'est que la sévérité des officiers municipaux est la lutte suprême du bon sens, le dernier triomphe de l'esprit de modération. Le censeur, les administrateurs du bureau de police, l'assemblée de la Commune, débordés de toutes parts, reculent devant le flot, et lui laissent un libre passage. Un ballet pantomime, à l'Ambigu. *Dorothée*, sert le premier à la mise en scène des moines et des prélats. Viennent ensuite le *Couvent* de Langeon, le *Comminges* de d'Arnaud. On pense avec quelle fièvre un public, passionné par la discussion de l'Assemblée sur la constitution civile du clergé et sur l'abolition des couvents, accueillait ces étranges élucubrations ; et cependant ces œuvres étaient jusqu'à un certain point inoffensives. Le *Comminges* de

[1] Archives de la Préfecture de la Seine.

d'Arnaud, interdit avant 1789 par Suard, était un drame sans valeur. La scène se passait à la Trappe. Le comte de Comminges s'était fait trappiste par désespoir d'amour. Son amante, sous le nom de frère Euthème, entrait au couvent; mais elle ne révélait sa présence et ne se trahissait qu'à la fin de la pièce, en expirant. Les sentiments religieux, qui remplissaient les trois actes de ce mélodrame larmoyant, étaient acceptés encore, grâce à la curiosité qu'excitait la mise en scène des costumes de moines et des pratiques de la religion; un peu plus tard, ils auraient froissé le public patriote. A ces premières pièces d'autres plus violentes succéderont. Quelques-unes seront sifflées, mais la plupart seront accueillies avec enthousiasme par le parterre.

Le Théâtre-Français était astreint à soumettre à l'autorisation municipale le discours même de rentrée après les vacances de Pâques. En 1790, Chénier, chargé de ce discours, avait composé un long et violent réquisitoire contre la censure; Talma devait le réciter. Il soutenait que la censure n'était bonne qu'à tuer des chefs-d'œuvre et à protéger l'immoralité des théâtres de bas étage. Bailly, très-embarrassé, n'avait osé se prononcer; le discours lui déplaisait; il le trouvait d'un ton trop haut, sans qu'il fût cependant le moins du monde répréhensible; aussi il se borna à dire : « Je n'empêche. » Les comédiens, auxquels le discours convenait peu, n'acceptèrent point cette autorisation par tolérance, et chargèrent Naudet de prendre la parole. Ce fut un tapage épouvantable. Le parterre demandait, et le discours de Chénier, et Talma. Il fallut expulser un spectateur, qui, monté sur une banquette, se mettait

à lire ce manifeste nouveau de l'auteur de l'*École des rois*.

La guerre entre Talma et ses camarades commençait, en même temps que la résistance de la Comédie-Française à l'impulsion révolutionnaire. La scène du 12 avril avait irrité tous les bons patriotes, mécontents déjà du refus que venait de faire le théâtre de représenter les *Jammabos ou les Moines japonais*, mécontents surtout du répertoire royaliste qu'il affectait de donner, tandis que, se retranchant derrière un ordre des gentilshommes de la chambre, il avait arrêté les représentations de *Charles IX*.

Au mois de juillet, quand vient la fête de la fédération, qui attire une grande foule à Paris, l'esprit réactionnaire de la Comédie-Française éclate encore plus violemment. Tous les théâtres célèbrent le glorieux anniversaire. Collot d'Herbois fait jouer le *Patriote*, Manuel le *Chêne patriotique*, Aude *Momus aux Champs-Élysées ou le Journaliste des ombres*, vaudeville qui mettait en scène, par une réunion des plus baroques, les personnages du dix-huitième siècle et la Pucelle, qui, à la fin, chantait un vaudeville de circonstance. La Comédie-Française, au lieu de jouer *Brutus*, *Charles IX*, la *Mort de César*, *Barneveld*, donne le *Siége de Calais*, *Gaston et Bayard*. Les républicains s'indignent; du haut du balcon, Mirabeau demande, au nom des fédérés de Provence, une représentation de l'*École des rois*. Les comédiens s'y refusent d'abord; mais les bruyantes manifestations du public les contraignent à donner cette représentation. Talma avait été un des principaux instigateurs du désordre. Ses collègues se vengent de lui en l'excluant du répertoire et en rappelant Larive. La querelle s'envenime; on écrit de part et d'autre les

lettres les plus violentes. Talma et Chénier en viennent à déclarer qu'ils ne se croient plus en sûreté et qu'ils ne marcheront plus qu'avec des armes. Voilà à quel point en était arrivé le théâtre après un an de liberté, ou, pour dire mieux, de surveillance inintelligente, indécise et sans énergie. En toutes choses, la marche franche est la première des habiletés. Bailly, avec sa censure complaisante, ses désirs de sévérité, et en même temps ses concessions aux nécessités et aux goûts du moment, Bailly, voulant et ne voulant pas, irrésolu et faible, conduisait les théâtres à un état d'anarchie que ne permettait pas de soupçonner la discipline du temps passé.

Les journaux républicains s'inquiètent et se préoccupent vivement des tendances royalistes des théâtres. Au lendemain de la fête toute patriotique du 14 juillet 1790, après les pièces en l'honneur de la Révolution que nous venons de signaler, voici l'Opéra qui reprend *Tarare*. Beaumarchais a fait un nouveau dénoûment. Le mariage des prêtres, l'abolition de l'esclavage, la royauté constitutionnelle, trouvent leur place dans ce poëme élastique. On voit en scène un autel de la liberté, et, après un cortége qui rappelle celui du Champ de Mars, le peuple chante devant le soldat vainqueur :

Roi, nous mettons la liberté
Aux pieds de ta vertu suprême;
Gouverne ce peuple qui t'aime
Par les lois et par l'équité;
Il dépose en tes mains lui-même
Sa redoutable autorité.

Bailly, car il est le véritable censeur, Suard s'efface de

plus en plus, Bailly n'avait cru devoir retrancher que ces deux vers :

> Nous avons le meilleur des rois,
> Jurons de mourir sous ses lois [1].

La pièce fut jugée très-diversement. Les uns y virent une espèce de parodie de l'Assemblée nationale, les autres une allusion louangeuse. En général, cependant, l'esprit monarchique de ce poëme déplut. Les républicains prirent leur revanche à la reprise du *Guillaume Tell* de Lemierre. Cette froide tragédie servit, peu de jours après, de prétexte à une manifestation, et elle dut à cette circonstance un succès qui lui avait toujours fait défaut.

Au mois de septembre, la lutte entre les gentilshommes de la chambre et la municipalité prend une tournure plus vive. Le pouvoir qui se meurt et l'autorité nouvelle se disputent la direction des théâtres. Les gentilshommes s'appuient sur l'usage et sur les anciens règlements, le maire sur la loi de l'organisation judiciaire du 24 août, qui lui attribue la police des spectacles : « Art. 4, tit. XI : Les spectacles publics ne pourront être permis et autorisés que par les conseillers municipaux. » Cette querelle ne nous regarderait pas, si elle ne touchait qu'aux questions industrielles et commerciales des théâtres; mais c'est le répertoire lui-même qui est en jeu; aussi ne pouvons-nous la passer sous silence.

Le 16 septembre, Talma, qui depuis le mois de juillet n'avait pas joué, est demandé par le public. Les comé-

[1]. M. de Loménie, *Vie de Beaumarchais*.

diens ajournent leur réponse au lendemain. Le lendemain, Fleury déclare que, Talma ayant trahi les intérêts de la compagnie et compromis la tranquillité publique, la Comédie a décidé qu'elle n'aurait plus aucun rapport avec lui. Dugazon, ami de Talma, proteste contre l'allégation de Fleury, qui est forcé de lire la délibération même de la Comédie. Dugazon quitte la salle sans jouer son rôle. Le tapage est à son comble. La présence de Bailly ramène un peu de calme. Le lendemain, les comédiens sont mandés à la municipalité.

Quand, pour s'excuser, ils parlent des gentilshommes de la chambre et des ordres qu'ils en ont reçus au sujet de *Charles IX*, Bailly, furieux de ce mépris de son autorité, réunit le conseil. C'est le cas de mettre en vigueur la loi nouvelle. Le conseil prend un arrêté qui enjoint aux comédiens de jouer avec Talma, et il fait afficher son arrêté dans tout Paris. Le théâtre refuse d'obéir à un pouvoir qu'il ne reconnaît pas; de plus, il renonce à jouer les pièces révolutionnaires et devient le rendez-vous du parti aristocratique. Le désordre grandit chaque jour; alors Bailly intervient, et, au nom de la ville, il ferme le théâtre. Les comédiens sont bien contraints de reconnaître la loi du plus fort; ils s'engagent à jouer *Charles IX* avec Talma. A ces conditions, ils peuvent rouvrir leur salle Bailly et tous les officiers municipaux assistèrent en corps à cette représentation, qui fut un long triomphe pour Talma.

Tout est prétexte à allusion. L'esprit de parti trouve dans *Athalie* des occasions de se manifester. A l'Opéra, le chœur d'*Iphigénie en Aulide:* « Chantons, célébrons notre

reine, » amène des rixes. Dans *Richard Cœur-de-Lion*, les rapprochements royalistes sont si nombreux, que la censure populaire exclut la pièce du répertoire. A Rouen, en 1791, un Normand ingénieux adaptera tous les airs de *Richard* à une pièce patriotique, la *Fête constitutionnelle*. Le *Siége de Calais*, cette tragédie qui, trente ans plus tôt, avait eu un succès national, le *Siége de Calais* est mis à l'index par les républicains. En revanche, les pièces sur les moines deviennent plus nombreuses et plus effrontées. Dans le *Vert-Vert* de Dalayrac, la parodie de l'air religieux: *O filii, ô filiæ!* était le thème de l'ouverture. Vert-Vert, mort d'indigestion, était ressuscité par l'amour costumé en moine cordelier. L'entrée du cordelier fut sifflée, et la pièce tomba. Dans la *Communauté de Copenhague ou le duc de Volzeda*, qui n'était autre chose que le *Baron de Wolza*, dont il a été question plus haut, les chanoinesses, qui avaient remplacé les religieuses, avaient pour amants et recevaient à ce titre, l'une le gouverneur, l'autre l'organiste du couvent, une troisième le jardinier.

Nous avons vu que la résistance des comédiens français avait été brisée. Ils sont dégagés de l'autorité des gentilshommes de la chambre. Ceux-ci, en effet, ne seront plus pour rien dans l'organisation des spectacles; ils ne conservent qu'un droit dérisoire, celui de signer des billets, droit que la municipalité abolira à la fin de 1790. Du jour où le Théâtre-Français eut été vaincu, le parti républicain se hâta de profiter de sa défaite pour lui imposer des spectacles à son goût et en faire un agent actif de propagande révolutionnaire. Tel est le système de la nouvelle censure, de la censure populaire, censure logique mais inexorable,

qui exclut un répertoire pour en imposer un autre. Ainsi on prépare une représentation solennelle de *Brutus;* les journaux invitent les patriotes à s'y rendre; de plus, ils leur font la leçon, analysant la pièce et indiquant quels vers devront exciter leur enthousiasme. Les patriotes obéirent à cette injonction. La salle fut pleine. Mirabeau présidait à cette solennité. Tous les vers signalés furent applaudis. Cependant quelques cris de : Vive le roi! mêlés aux cris de commande : Vive la nation! vive la liberté! offusquèrent les oreilles des purs républicains. Ce mouvement révolutionnaire a son écho dans les provinces. Partout on représente *Brutus* et la *Mort de César*. Cette dernière pièce est jouée à Bordeaux avec un appareil extraordinaire. L'administration du district assiste en corps à la représentation et donne le signal des applaudissements.

A Paris, les pièces patriotiques abondent. Sous le nom de trait historique, on joue la *Mort de Desilles*, mauvais mélodrame. « Mais, dit la Harpe, l'appareil militaire, les bonnets de grenadiers, les baïonnettes, les mots de liberté et de patriotisme, font tout passer pour le moment. On n'oserait siffler une sottise patriotique. » Partout les représentations deviennent tumultueuses. Au Théâtre-Français, les choses sont poussées à ce point que, par un arrêté, la municipalité défend d'entrer au théâtre avec des armes.

Il y a des contradictions singulières dans la censure de cette époque. Suard a été écarté; il a joué depuis le mois de juillet 1789 un rôle tellement effacé, que l'on ne soupçonnerait pas sa présence si l'on ne trouvait sa signa-

ture sur des manuscrits du temps[1]. Bailly, Manuel, Lescène des Maisons, Thorillon, ont été les vrais censeurs. Actuellement c'est un nommé Joly, chef de division à la municipalité, qui surveille les théâtres. On voit des ménagements bizarres. Après avoir toléré les prêtres, les moines, les archevêques, dont les pièces sont remplies depuis quelque temps, au mois de décembre, la municipalité, revenant à des idées plus saines, empêche dans *Calas* la mise en scène d'un moine jacobin. Voici la lettre de l'auteur, Laya : « J'ai été aussi étonné que vous de voir paraître au dénoûment de ma pièce *Jean de Calas*, un docteur de Sorbonne, où je croyais voir un jacobin. Mais j'ai été bien plus étonné encore, quand j'ai appris que cette faute venait des ordres de M. le maire, qui, à l'instant de la représentation, a cru devoir faire dépouiller à M. Grandménil l'habit d'un honnête religieux pour lui faire revêtir celui d'un docteur, comme si le plus beau privilége de la religion n'était pas d'assister l'infortune ! Au reste, j'abandonne ceci, messieurs, à vos réflexions. Signé : LAYA[2]. »

C'est à Joly qu'il faut attribuer cette rigueur inattendue. Il entendait exercer sur les théâtres un contrôle sérieux. Il exigeait que les directeurs lui envoyassent tous les huit jours leur répertoire. Audinot se fait tirer l'oreille. Joly l'engage à obéir au plus vite, « sans quoi, lui écrit-il, l'administration du département de police serait obligée de prendre un parti qui pourrait vous être désagréable. » Le répertoire est envoyé immédiatement avec cette note :

[1] *Théâtre manuscrit*, à la Bibliothèque Impériale. — Archives de la Préfecture de police.
[2] *Chronique de Paris*.

« Dans toutes les pièces anciennes, on substitue le mot citoyen à monsieur. » Ceci se passait dans les premiers jours de 1791 [1].

Ces sévérités de Joly sont vivement blâmées par les journaux républicains. Voici ce qu'écrivait la *Chronique de Paris* le 3 janvier : « M. Suard ne censure plus les pièces, mais M. Joly l'a remplacé. Qu'importe que la censure soit exercée par Gauthier ou par Garguille ? c'est la censure qui est odieuse. M. Suard est un homme de lettres connu, honnête et distingué; s'il n'a pu faire aimer ses fonctions, c'est qu'elles étaient haïssables, et, malgré les qualités de celui qui les remplit, la censure sera toujours odieuse et tyrannique. Mais, depuis que M. Joly a pris ce département, la chambre syndicale se relève. O mon ami Manuel ! qu'êtes-vous devenu ? » Cependant les patriotes étaient mal fondés à se plaindre ; car, le lendemain même de ce jour, Talma, réconcilié avec ses camarades, jouait, au milieu du plus vif enthousiasme et à la plus grande joie des esprits exaltés, un drame, qui était une longue allusion, la *Liberté conquise ou le Despotisme renversé*, et le parterre, se levant en masse, répétait l'hémistiche : « Vivre libre ou mourir ! » Talma et Naudet s'embrassaient en scène ; enfin, sur le théâtre, comme dans la salle, on fraternisait.

Une loi avait été préparée à l'Assemblée nationale pour régulariser la situation des théâtres. La loi fut discutée et votée le 11 janvier 1791. Chapelier, le rapporteur, opinait pour l'abolition de la censure. L'abbé Maury prit la pa-

[1] Archives de la Préfecture de police.

role. Sa qualité d'ecclésiastique pouvait faire trouver singulière son intervention dans une question de théâtre. Mais il croyait utile d'établir une loi de police qui arrêtât dans les spectacles les outrages aux mœurs, à la religion, au gouvernement, et qui prévînt les écarts de l'imagination. Puis, arrivant à une considération qui touchait plus directement l'Assemblée, il avouait qu'il aimerait assez conserver ce reste de la barbarie du siècle de Louis XIV, s'il pouvait empêcher l'Assemblée et le régime constitutionnel d'être tournés en ridicule sur les planches. Ce pauvre abbé prévoyait-il que, deux ans plus tard, sur un théâtre de Paris, on lui ferait chanter des gaillardises, en présence du sacré collége et d'un pape pris de vin, à un souper au Vatican!

Robespierre répondit à l'abbé Maury; il s'éleva contre toute espèce de censure. L'opinion publique, pensait-il, est seule juge de ce qui est conforme au bien. « Je ne veux donc pas que, par une disposition vague, on donne à un officier municipal le droit d'adopter ou de rejeter tout ce qui pourrait lui plaire ou lui déplaire. Par là on favorise les intérêts particuliers et non les mœurs publiques. » Enfin l'Assemblée vote cette loi, dont voici l'article 6 : « Les entrepreneurs ou les membres des différents théâtres seront, à raison de leur état, sous l'inspection des municipalités; ils ne recevront des ordres que des officiers municipaux, qui ne pourront pas arrêter, ni défendre la représentation d'une pièce, sauf la responsabilité des auteurs et des comédiens; qui ne pourront rien enjoindre aux comédiens que conformément aux lois et aux règlements de police, règlements sur lesquels le comité de

constitution dressera incessamment un projet d'instruction. Provisoirement les anciens règlements seront exécutés. »

La loi nouvelle semble formelle. On pourrait croire que toute censure va disparaître. Cependant une pièce, *Bélisaire*, porte cette indication : « Vu et permis de représenter; hôtel de la mairie, le 11 février 1791. Signé : JOLY. » Et dans le courant de la pièce se trouve, acte II, scène v, cette modification curieuse. A cette phrase : « La mort de Gélimer, notre roi, laisse le trône vacant et nous fait rentrer dans le plus beau de nos droits, celui d'élire le chef qui doit nous commander, » le censeur substitue celle-ci : « La mort, sans héritiers, de Gélimer, laisse le trône vacant. » Et en marge il ajoute : « Rayés comme nuls et *inconstitutionnels* dix-huit mots[1]. » Du reste, tout donne à penser que l'existence officielle de la censure cesse vers cette époque. Le désordre ne fait qu'augmenter. Tous les répertoires sont confondus ; le peuple convertit le théâtre en un club. A l'Opéra-Comique, on force madame Saint-Aubin à déchirer en scène un journal qui avait mal parlé d'un auteur connu par ses sentiments patriotiques. Quand le Théâtre de la République annonce *Jean-sans-Terre*, les clubs du faubourg Saint-Antoine s'émeuvent ; ils s'imaginent que c'est leur général Santerre qui est mis en scène. Un auteur a choisi *Rienzi* pour héros, croyant flatter les passions populaires ; mais il fait tenir au pape Clément VI un langage trop peu démagogique ; son drame doit bientôt disparaître. On joue le *Henri VIII* de Chénier. Le

[1] Archives de la Préfecture de police.

farouche révolutionnaire de 1789 est déjà dépassé, et sa tragédie semble froide à ce parterre exalté. La Révolution triomphe sur tous les théâtres. Tout est prétexte à des pièces populaires, la mort de Mirabeau aussi bien que la fuite du roi. Cette malheureuse tentative de Louis XVI fut une bonne fortune pour les auteurs patriotes. A l'Ambigu, on joue la *Journée de Varennes ou le Maître de poste de Sainte-Menehould;* au théâtre Molière, la *Journée de Varennes.* La police s'émeut à l'annonce de ces pièces. On prescrit au commissaire de police d'assister à la première représentation. Certaines phrases sont signalées; le commissaire jugera de leur effet et les fera supprimer après la première représentation, s'il le juge nécessaire. Ces phrases étaient celles-ci : « Attendu que celui qui avait juré de maintenir la Constitution était un des premiers parjures du royaume... Tel homme a mille fois engagé son serment à la patrie, qui n'a point hésité ensuite de le trahir. »

Une troisième pièce était annoncée, le *Pont de Varennes.* La police redoute cette série d'attaques; elle voudrait et n'ose les arrêter : « Malgré la liberté des théâtres décrétée, est-il dit dans un rapport, elle doit cependant avoir des bornes, et il pourrait y avoir le plus grand inconvénient de remettre sur la scène ce qui a déjà excité tant de mécontentement[1]. » Ainsi, tout en exécutant la loi de janvier, la municipalité se croyait le droit de faire des suppressions dans les pièces, après qu'elles avaient été jouées.

[1] Archives de la Préfecture de police.

Quand la Constitution eut été promulguée, l'esprit royaliste reparut au théâtre : on joua de nouveau la *Partie de chasse de Henri IV*, *Gaston et Bayard*, *Richard Cœur-de-Lion*. Mais bientôt le mouvement révolutionnaire reprit sa marche, plus actif, plus énergique que jamais. L'heure des hésitations est passée; les clubs n'admettront plus les scrupules ou les malices des comédiens Du reste, les théâtres les moins républicains se laissent entraîner aux folies du temps. La Comédie-Française se réunit à la Comédie-Italienne pour jouer *Athalie* avec les chœurs, et les deux troupes, prenant le costume des lévites, terminent la tragédie par une mascarade dans le goût de la cérémonie du *Malade imaginaire*.

Les pièces sur les prêtres et sur les moines se font plus agressives. Chaque théâtre possède une défroque d'église; on joue les *Victimes cloîtrées*, les *Vœux forcés*, le *Curé amoureux ou le Mariage des prêtres*.

Ces pièces sont d'effroyables peintures des mœurs monacales. La plus célèbre de toutes, les *Victimes cloîtrées*, est un curieux échantillon de cette littérature malsaine, à laquelle toute liberté est accordée. Dans cette pièce, deux couvents sont voisins; ils communiquent par un souterrain ; l'un est occupé par des dominicains, l'autre par des religieuses. On devine à quelles débauches l'auteur, Monvel, fait se livrer nonnes et moines. Un des supérieurs, le P. Laurent, tombe amoureux d'une jeune personne confiée à la garde de l'abbesse, pendant une absence de ses parents. L'abbesse alors enferme la malheureuse dans un cachot et annonce qu'elle est morte. Un dominicain, honnête par hasard, ayant découvert le crime,

le révèle au futur de cette jeune fille. Celui-ci va faire appel à la justice; alors le P. Laurent et tous les moines se jettent sur lui, le bâillonnent et le séquestrent dans un *in pace*. Mais les deux cachots sont contigus. Le jeune homme trouve une barre de fer; il s'ouvre un passage à travers la muraille, espérant fuir, lorsqu'il retrouve sa future. Le maire et les gardes nationaux ont envahi le couvent, les dominicains sont surpris chez les religieuses: on les arrête. Le parterre accueillait avec bonheur ces tableaux violents, passionnés, démoralisateurs.

Chaque jour le public devient plus intolérant. Il se fâche contre une pièce du cousin Jacques, les *Deux Nicodème ou les Français dans la planète de Jupiter*, parce que, dans cet opéra-comique, des Français, las de la révolution, se refusent à retourner sur la terre et restent dans la planète. Cette donnée plaisait peu aux enthousiastes habitués des clubs; aussi font-ils un affreux tapage : le commissaire de police les apaise en promettant que la pièce ne reparaîtra pas, si elle n'est radicalement modifiée. En effet, Beffroy de Reigny, contraint de subir cette censure, ne put faire reprendre son poëme qu'après l'avoir complétement remanié. Alexandre Duval met en scène une personnification du peuple français dans les *Chevaliers d'Aristophane*. Il est également forcé de défigurer sa comédie, qui ne flattait pas assez le roi du jour.

Pour les démagogues du parterre, il n'est rien qui ne soit matière à suspicion, au commencement de 1792. Le *Caïus Gracchus* de Chénier semble un républicain trop modéré; le cri du tribun : *Des lois, et non du sang!* excite la réprobation des patriotes purs, qui voient dans cet

hémistiche une épigramme sanglante et une maxime dangereuse. Le héros de théâtre en vogue, c'est *Robert, chef de brigands*. Ce révolté contre l'ordre social résume en lui tous les instincts et tous les appétits de la tourbe déchaînée, qui rugit à tous les carrefours de la capitale. Une pièce est-elle applaudie par les aristocrates, un club envoie une députation à la police, pour en demander la suppression. L'administration de la police, incertaine de ses droits, en réfère au conseil de la Commune, qui, en vertu de la loi de 91, passe à l'ordre du jour, mais fait ordonner au commissaire de surveiller les représentations, afin de prendre, s'il y a lieu, des mesures répressives.

C'était au théâtre que se donnait rendez-vous ce que l'on appelait le parti aristocratique. Les journaux révolutionnaires ne pouvaient supporter cette espèce d'opposition, si légère qu'elle fût, et, par une de ces volte-faces rapides et dont les révolutions ont le privilége de nous donner le bizarre spectacle, les hommes qui, deux ans auparavant, n'avaient pas assez d'injures pour l'inepte système inquisitorial de Suard, pour le despotisme sans contrôle des gentilshommes de la chambre, ces mêmes hommes en arrivent, au commencement de 1792, à demander le rétablissement d'une censure. Ainsi on lit dans la *Chronique de Paris*, un des journaux qui avaient le plus déclamé en faveur de la liberté absolue : « Les entrepreneurs auront beau dire qu'ils peuvent donner telle ou telle pièce, comme un marchand peut exposer telle ou telle marchandise; ils doivent plus de respect à l'opinion de la majorité. S'ils jouent des pièces qui renferment une aristocratie déguisée, cette conduite peut plaire à quelques

individus, mais elle finira par ameuter le peuple contre eux-mêmes et par les exposer à voir leur salle devenir une arène sanglante; leur intérêt devrait seul les éclairer à cet égard. Mais, quand leur passion ou leur cupidité l'emporte, les magistrats du peuple ont le droit de leur défendre de jouer ces ouvrages, qui peuvent troubler l'ordre et la tranquillité publique. »

Il n'est pas possible de reconnaître plus franchement la nécessité d'une censure dramatique. Malheureusement les événements se chargeaient de montrer chaque jour, mieux que tous les articles de journaux, à quel point elle était indispensable. On jouait à la même époque, au Vaudeville, une petite pièce, l'*Auteur d'un moment*, par Léger. Ce vaudeville était une suite de personnalités des moins déguisées. Chénier et son ami Palissot étaient les deux victimes choisies par l'auteur. Les aristocrates applaudissaient, les républicains sifflaient. Le désordre, qui allait croissant, dégénéra en mêlée générale à la cinquième représentation. Le lendemain, à l'Assemblée nationale, Larivière se plaint des théâtres qui affectent de donner des pièces où respire l'incivisme. « Au Vaudeville, s'écrie-t-il, des bons citoyens ont été maltraités pour s'être révoltés contre toutes ces platitudes débitées, répétées avec affectation et applaudies avec transport par tous les valets de la cour. » L'Assemblée reste sourde à ces plaintes. Mais au théâtre, le soir même de la dénonciation de Larivière, le directeur dut venir sur la scène faire amende honorable, brûler la pièce devant le public et s'engager à n'en plus donner de pareilles. Le département de la police, qui n'avait pu empêcher un semblable tu-

multe, se contenta de remercier le directeur, qui, en retirant ce vaudeville de son répertoire, avait donné une preuve de bon esprit.

Ce dernier et l'auteur de la pièce, ne voulant pas rester sous le coup de l'accusation dangereuse que Larivière avait portée contre eux, envoient le manuscrit à l'Assemblée nationale, et, demandant qu'on veuille bien l'examiner, ils protestent contre les intentions qu'on leur prête.

L'Assemblée ne se reconnaît pas le droit de censurer des comédies et elle passe à l'ordre du jour.

Le système d'auto-da-fé dramatiques était à la mode. Quelques jours après le sacrifice solennel de l'*Auteur d'un moment*, des exaltés brûlaient dans un café la partition de *Richard Cœur-de-Lion*. Les mélodies de Grétry écorchaient les oreilles patriotiques des chanteurs du *Ça ira* et de la *Carmagnole*. *Richard* avait le don d'exciter toutes les colères républicaines ; à une séance de la Convention, des fédérés viennent dénoncer la musique d'un régiment, qui avait joué quelques airs de cet opéra royaliste.

Au mois de mars, la municipalité inventa une escobarderie d'un genre nouveau pour refuser un opéra. Depuis quelque temps, on annonçait la première représentation d'*Adrien, empereur de Rome*, opéra en trois actes d'Hoffmann et de Méhul. Le poëme, composé depuis quelques années, tombait assez mal. Le temps n'était pas au triomphe des souverains, aux dithyrambes en l'honneur de la monarchie victorieuse. Aussi, à peine affichée, la pièce est dénoncée, par tous les journaux révolutionnaires, comme une œuvre funeste. Hoffmann croit devoir écrire une lettre contre les bruits qui se répandent sur son poëme, et se

défendre de fournir un prétexte aux ennemis du repos public, qui apporteront à la représentation de son opéra cet esprit de parti aussi funeste aux lettres qu'à l'État. Les protestations n'apaisent pas les clameurs des journalistes et ne convainquent pas la municipalité du peu de danger de cet opéra; aussi, la veille de la représentation, *Adrien* est interdit.

Hoffmann se retranche derrière la loi de 91 et conteste au maire le droit d'arrêter un ouvrage dramatique. A cette plainte du poëte il est fait deux réponses, l'une officielle, qui part de la municipalité, l'autre patriotique, qui se trouve dans les journaux. Le maire n'a pas interdit la pièce en qualité de censeur; loin de Pétion une pensée pareille! et la liberté! la sainte liberté!... Mais, l'Opéra est dans ses attributions; au moment de laisser jouer la pièce, quelques scrupules lui sont venus, et c'est en sa qualité d'administrateur de l'Opéra que maître Jacques Pétion a fait retirer de l'affiche *Adrien, empereur de Rome*. Les patriotes, plus francs et plus subtils tout à la fois, plaident la question de droit. Ils opposent à la loi de 91 les articles 4, 5 et 10 de la déclaration des droits; la liberté consiste à pouvoir faire tout ce qui ne nuit pas à autrui... La loi a droit de défendre les actions nuisibles à la société... Nul ne peut être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public... Or l'opéra d'*Adrien* nuisait aux patriotes, paraît-il; donc il nuisait à la société, et une pièce que les patriotes et la société trouvaient nuisible ne pouvait manquer de troubler l'ordre public. Nous verrons, en 1799, ce malheureux poëme soulever de nou-

velles tempêtes. Pour le moment, Hoffmann fut bien forcé de se soumettre aux ordres de la municipalité. Un des griefs contre la pièce, c'est que les deux chevaux blancs qui devaient traîner le char triomphal de l'empereur avaient appartenu à Marie-Antoinette.

Ainsi marcha le théâtre dans cette année 1792, toujours sous le coup d'une surveillance hypocrite. La loi de 91 le fait libre; les inquiétudes de la municipalité, la tyrannie des clubs, lui imposent une circonspection dont aucune censure n'a jamais donné l'idée. Les Hébert et les Chaumette n'emploient pas les ciseaux, dit un contemporain, ils font usage du lacet. On commence à républicaniser l'ancien répertoire, en attendant qu'on le supprime. Quelle pouvait être l'indépendance des théâtres au lendemain des massacres de septembre? Quand le bourreau règne, quand l'assassinat est le mot d'ordre du gouvernement, ils veulent être cités avec un grand respect, les hommes qui ont le courage de lutter ouvertement contre le courant, et de protester au nom de la raison, au nom de l'honneur national. Ce sera toujours une gloire pour les comédiens français, au milieu de la servilité dont tant de leurs confrères donnaient des preuves journalières, au milieu des plates flatteries populaires qui leur étaient imposées, d'avoir plaidé la cause du bon sens. Ce sera pour M. Laya un titre à l'attention respectueuse de la postérité d'avoir osé, au début de cette fatale année 1793, proclamer dans une œuvre, qui restera comme un rare témoignage d'audace, des vérités qu'à peine osait-on se confier à voix basse.

L'*Ami des lois* fut joué le 2 janvier 1793. Cette pièce,

toute politique, mettait en scène deux anciens nobles, Versac et Forlis, tous deux fort honnêtes gens, ce qui était déjà pour les patriotes une invraisemblance blessante ; un tribun, Nomophage, intrigant froid, déterminé, méthodiste, enfin un Robespierre ; Duricrâne, le journaliste populacier, ne reculant pas devant le meurtre et ami du désordre ; Plaude, le réformateur désireux de refaire la société et d'arriver à un partage général ; Filto, le révolutionnaire timide et faible, qui marche malgré lui vers un but qu'il ne comprend pas. Laya stigmatisait tout ce monde hideux, et encore chaud du sang de septembre, dans des vers énergiques parfois, médiocres souvent, mais qui pour le public du mois de janvier 93 devaient avoir une singulière saveur. En voici quelques-uns, qui feront mieux comprendre la portée de cette comédie et la lutte qui s'engagea à son sujet entre la Commune et la Convention :

Patriotes? eh ! qui? ces poltrons intrépides,
Du fond d'un cabinet prêchant les homicides,
Ces Solons nés d'hier, enfants réformateurs,
Qui, rédigeant en lois leurs rêves destructeurs,
Pour se le partager voudraient mettre à la gêne
Cet immense pays rétréci comme Athène.
Ah ! ne confondez pas le cœur si différent
Du libre citoyen, de l'esclave tyran.
L'un n'est point patriote, et vise à le paraître ;
L'autre tout bonnement se contente de l'être.
. . . .
. . . .
. . . .
Ces prudents ennemis sont près de nous, ici.
Ce sont tous ces jongleurs, patriotes de places,
D'un faste de civisme entourant leurs grimaces,

Prêcheurs d'égalité, pétris d'ambition;
Ces faux adorateurs, dont la dévotion
N'est qu'un dehors plâtré, n'est qu'une hypocrisie;
Ces bons et francs croyants, dont l'âme apostasie,
Qui, pour faire haïr le plus beau don des cieux,
Nous font la liberté sanguinaire comme eux.
Mais non, la liberté, chez eux méconnaissable,
A fondé dans nos cœurs son trône impérissable.
Que tous ces charlatans, populaires larrons,
Et de patriotisme insolents fanfarons,
Purgent de leur aspect cette terre affranchie.
Guerre, guerre éternelle aux faiseurs d'anarchie!
Royalistes tyrans, tyrans républicains,
Tombez devant les lois, voilà vos souverains!
Honteux d'avoir été, plus honteux encor d'être,
Brigands, l'ombre a passé, songez à disparaître!

La pièce produisit un effet immense. Laya, rappelé par le public, dut paraître sur la scène. Son œuvre reflétait trop exactement les idées et les passions du jour, pour ne pas froisser vivement les uns et réjouir plus vivement encore les autres. A chaque représentation, la lutte des deux partis se dessinait mieux, et le tapage allait croissant.

Chambon, le maire de Paris, ne prenait aucune mesure. Alors des fédérés viennent le 11 janvier à la Commune. Ces défenseurs de la République se plaignent des manœuvres de l'aristocratie, des pièces incendiaires, le mot est joli! représentées dans les différents spectacles; ils se plaignent des journalistes et autres folliculaires aristocrates, des marchands libraires et d'estampes du palais de l'Égalité. Ils finissent en déclarant que si la surveillance de la police n'obvie à toutes ces intrigues par l'autorité qui lui est déférée à ce sujet, ils ne peuvent plus tarder

d'user de leurs droits. On peut pressentir ce que ces émeutiers entendaient par leurs droits!

Une chaude discussion s'engage; et, sur la réquisition d'Hébert, la Commune prend pour interdire l'*Ami des lois* un arrêté dont voici les considérants :

« Le conseil général, d'après les réclamations qui lui ont été faites contre la pièce intitulée l'*Ami des lois*, dans laquelle des journalistes malveillants ont fait des rapprochements dangereux et tendant à élever des listes de proscription contre des citoyens recommandables par leur patriotisme;

« Informé que les représentations de cette pièce excitent une fermentation alarmante dans les circonstances périlleuses où nous sommes, et qu'une représentation gratuite de ce drame est annoncée;

« Considérant qu'il est de son devoir de prévenir par tous les moyens qui sont en son pouvoir les désordres que l'esprit de faction cherche à exciter;

« Considérant que, dans tous les temps, la police a eu le droit d'arrêter de semblables ouvrages, qu'elle usa notamment de ce droit pour l'opéra d'*Adrien* et autres pièces, etc. »

Elle terminait en enjoignant à l'administration de la police de ne laisser jouer aucune pièce de nature à troubler la tranquillité publique.

Le lendemain, la foule se porte au Théâtre-Français. Les comédiens font demander des instructions à Chambon, qui se transporte immédiatement au théâtre. Laya, de son côté, court à la Convention. On était au 12 janvier; toutes les préoccupations étaient pour le procès du roi. Ver-

gniaud présidait. Laya lui adresse le billet suivant : « Citoyen président, nous écrivons à la hâte, à la porte de l'Assemblée, le citoyen maire venant de porter à la Comédie-Française un arrêté du corps municipal, qui défend la représentation de l'*Ami des lois*, et le peuple s'étant porté en foule autour de sa voiture pour demander que la pièce fût jouée, l'auteur demande à paraître à la barre pour vous rendre compte de ce qui s'est passé, et prévenir les désordres qui pourraient en résulter. — LAYA. »

Vergniaud admet Laya à se présenter à la barre; mais à peine Laya est-il entré, que de nombreuses réclamations s'élèvent et qu'il est obligé de sortir. Vergniaud donne une seconde lecture de sa lettre, et fait voter; l'Assemblée passe à l'ordre du jour. Au moment du vote, arrive une lettre de Chambon. Le maire écrit du théâtre même, au milieu de la foule qui le presse et demande la pièce; il peint le désordre qui règne dans la salle et dans ses alentours. Kersaint propose, et l'Assemblée adopte immédiatement l'ordre du jour motivé suivant : « L'Assemblée nationale ne connaît pas de lois qui permettent aux municipalités d'exercer la censure sur les pièces de théâtre. Au reste, l'Assemblée ne doit pas avoir d'inquiétude, puisque le peuple se montre l'*ami des lois*. » Cet ordre du jour badin est transmis à Chambon, qui le lit au peuple et laisse jouer la pièce.

La Commune, souveraine maîtresse de Paris depuis le 10 août, est indignée de voir un de ses arrêtés cassé par la Convention. Sa colère est d'autant plus grande, que les conseillers municipaux avaient pris une part active aux désordres du Théâtre-Français et aux cabales contre la

comédie nouvelle. C'est à Chambon que la Commune s'adresse; elle le mande sans retard, et lui reproche de n'avoir pas fait exécuter son arrêté, malgré le décret de la Convention. Elle n'avait pas exercé la censure contre un drame; elle avait simplement pris des mesures de sûreté exigées par les circonstances, ce qui était son droit. Le maire a donc manqué à ses devoirs, d'abord en écrivant à la Convention, ensuite en obéissant aux ordres qu'il en recevait. En conséquence, presque à l'unanimité, la conduite de Chambon est improuvée.

L'œuvre courageuse de Laya n'en avait pas fini avec les persécutions. Le procès de Louis XVI commençait; la plus grande agitation régnait dans Paris. Entre autres mesures de police prises pour ces jours que l'on envisageait avec une certaine crainte, la Commune avait rendu un arrêté qui ordonnait la clôture des spectacles. Le conseil exécutif provisoire casse cet arrêté; mais, en même temps, il enjoint, au nom de la paix publique, aux directeurs des différents théâtres d'éviter la représentation des pièces qui, jusqu'à ce jour, ont occasionné des troubles, et qui pourraient les renouveler. On trouvait ainsi un moyen détourné de frapper l'*Ami des lois* et de revenir sur le décret de la Convention.

Celle-ci, jalouse de son autorité, interrompt le jugement du roi pour discuter la décision du conseil exécutif. Pétion, l'ancien maire de Paris, s'élève contre les prétentions du conseil; il ne comprend pas la censure préventive; il admet seulement que l'on réprime les désordres, que l'on agisse sur des faits et non sur des hypothèses. Toutefois, dans l'entraînement du discours, il se laisse aller à con-

fesser des procédés qui tiennent de la véritable censure. « Les magistrats, dit-il, font des invitations ; ils appellent chez eux les directeurs de spectacles, et leur représentent qu'il est imprudent de laisser jouer telle ou telle pièce. J'ai fait moi-même de pareilles invitations, et elles ont réussi. » L'aveu est formel. Reprenant la parole plus tard, il se défend d'avoir interdit *Adrien*, ainsi que l'énonçait l'arrêté de la Commune. La municipalité s'est bornée à dire qu'on ne jouerait pas la pièce, tant que l'entreprise de l'Opéra serait entre ses mains. La discussion continue.

Lecarpentier prétend que Pétion divague ; Guadet, au contraire, l'appuie. Dubois de Crancé demande des mesures sévères ; les émigrés, les aristocrates, abondent à Paris ; il est conséquent de ne pas leur fournir un lieu de rassemblement. Dubois ne juge point l'*Ami des lois ;* les principes en sont bons; mais le but de l'auteur est perfide. A la dernière représentation, il n'y avait que des domestiques du ci-devant. Mais c'est trop s'occuper de questions oiseuses et futiles au gré d'une partie de l'Assemblée, qui n'a qu'un vœu, qu'une pensée, le dénoûment du drame qui se joue devant elle. Danton résume dans un cri les impatiences de la Montagne : « Je l'avouerai, citoyens, s'écrie-t-il, je croyais qu'il était d'autres objets qui doivent nous occuper que la comédie. (Des voix : Il s'agit de la liberté.) Oui, il s'agit de la liberté ! il s'agit de la tragédie que vous devez donner aux nations ; il s'agit de faire tomber sous la hache des lois la tête d'un tyran, et non de misérables comédies. » Que Danton soit satisfait ! L'arrêt du conseil exécutif est cassé, et la hache des lois, comme il

dit en son amphigouri sanglant, la hache des lois va pouvoir faire son œuvre.

La prétendue liberté que la loi de janvier 1791 accorde aux théâtres va toujours diminuant. On permettra des pièces telles que la *Papesse Jeanne* et *Pelletier Saint-Fargeau*, le premier martyr de la République, parce que l'une, la *Papesse Jeanne*, est l'histoire d'une femme qui se déguise en homme, et qui, après avoir assassiné plusieurs de ses amants, se fait prêtre, arrive au cardinalat, à la papauté, et alors accorde le droit de mariage aux prêtres, afin d'épouser son galant; tandis que la seconde est la mise en scène de l'assassinat de Pelletier Saint-Fargeau et l'apothéose de cette victime des passions révolutionnaires. Mais les pièces qui froissent le moins du monde la Commune ou la Convention seront exclues du répertoire. La Commune, le 30 mars, triomphe enfin de l'*Ami des lois*. Elle suspend les représentations de la comédie de Laya, et, en même temps, elle prie la Convention d'ordonner au comité de l'instruction publique de se faire représenter les répertoires des théâtres, afin de les purger de toutes pièces propres à corrompre l'esprit républicain.

Le lendemain, un membre de la Convention, Génissieux, dénonçait *Mérope* à l'Assemblée. Il avait entendu cette pièce au théâtre Montansier. Tous les patriotes avaient été indignés de voir représenter une œuvre dans laquelle une reine en deuil pleure son mari et désire ardemment le retour de ses deux frères absents. La Convention, sur la proposition de Boissy-d'Anglas, adopte un décret qui ordonne au comité de l'instruction publique de présenter une loi sur la surveillance des spectacles, et

qui charge le maire de prendre les mesures nécessaires pour empêcher de jouer *Mérope*. Ainsi la veuve de Cresphonte, la reine de Messène, la mère d'Égisthe, devenait pour les conventionnels la prisonnière du Temple, la veuve du 21 janvier, la mère de l'élève du cordonnier Simon, et *Mérope* était proscrite.

Chaque jour se trahit plus ouvertement la volonté de faire des théâtres une école patriotique. L'Opéra hésitait à jouer une pièce populaire, le *Siége de Thionville*. Des citoyens viennent se plaindre à la Commune. La Commune ordonne que la pièce soit jouée sans retard, qu'elle soit jouée gratis, et uniquement pour l'amusement des sans-culottes; de plus, elle tance vertement les administrateurs du théâtre, qu'elle accuse de corrompre l'esprit public et d'influer d'une manière funeste sur la Révolution. Les directeurs de l'Opéra, intimidés par ce blâme peu rassurant, accourent énumérer toutes les pièces patriotiques qu'ils ont données, et ils obtiennent que l'arrêté soit rapporté. Ils auront gagné quelques mois de tranquillité.

Cette affaire est le prélude du décret du 2 août et de la mesure rigoureuse qui va envoyer en prison les comédiens de la nation. Le 2 août, sur le rapport du comité chargé spécialement d'éclairer et de former l'opinion, la Convention prend l'arrêté suivant :

« Art. 1er. A compter du 4 de ce mois, et jusqu'au 1er septembre prochain, seront représentées trois fois la semaine, sur les théâtres de Paris qui seront désignés par la municipalité, les tragédies de *Brutus*, *Guillaume Tell*, *Caïus Gracchus*, et autres pièces dramatiques qui retracent les glorieux événements de la Révolution et les vertus

des défenseurs de la liberté. Une de ces représentations sera donnée chaque semaine aux frais de la République.

« Art. 2. Tout théâtre, sur lequel seraient representées des pièces tendant à dépraver l'esprit public et à réveiller la honteuse superstition de la royauté sera fermé, et les directeurs arrêtés et punis selon la rigueur des lois.

« La municipalité de Paris est chargée de l'exécution du présent décret. »

Un autre décret donnait à tous les conseils des communes la même autorité, et leur imposait la même surveillance.

Les théâtres, pensait-on, avaient trop souvent servi la tyrannie; il fallait qu'ils servissent aussi la liberté. Les directeurs étaient assez sérieusement avertis pour comprendre qu'il n'y avait pas à plaisanter, et, le jour où la Commune leur notifia le décret, ils durent regretter Crébillon, Suard et Bailly. Il y avait alors dans la Convention tout un parti inintelligent et grossier, incapable de saisir le rôle élevé que les beaux-arts jouent dans un État. Ces niais ont pour avocat le conventionnel Lejeune. Ce dernier demande que l'on établisse des forges dans les places publiques, et que devant le peuple on fabrique les instruments de sa vengeance. C'est le seul plaisir, le seul divertissement qu'il admette. Quant aux spectacles, il veut qu'on les ferme tous immédiatement. C'était un mode de censure radical et expéditif. Heureusement que la majorité de la Convention ne goûte pas ce système sauvage, et qu'elle se rallie à une contre-proposition de Delacroix, qui désire voir le comité de salut public prendre des mesures pour qu'on ne joue plus que des pièces républicaines :

« Par les spectacles, pensait-il, on échauffe l'esprit du peuple. *Il n'est personne qui, en sortant d'une représentation de* Brutus *ou de la* Mort de César, *ne soit disposé à poignarder le scélérat qui tenterait d'asservir son pays.* »

Si l'on jette un coup d'œil sur les spectacles du moment, on comprendra ce que l'on entendait par des pièces patriotiques. On joue l'*Offrande à la liberté*, *Fabius*, les *Deux Ermites*, les *Victimes cloîtrées*, les *Capucins à la frontière*, enfin la *Journée du Vatican ou le Souper du pape*, comédie dans laquelle on voit des ambassadeurs se battre à coups de poing, un pape ivre, un archevêque bègue et ridicule, des cardinaux débauchés, l'abbé Maury et le cardinal de Bernis chantant des couplets gaillards. Voilà ce que l'on permettait; mais on sévissait contre une comédie, inoffensive pour le temps, de François de Neufchâteau, *Paméla*.

Cette pièce était tirée du roman de Richardson. Mylord Bonfil tombait amoureux de sa servante et l'épousait. Au dernier moment, il découvrait que Paméla était la fille d'un comte. Les premières représentations s'étaient passées sans désordre aucun. Mais bientôt, si égalitaire que fût cette comédie, les patriotes sont blessés de voir un gentilhomme jouant un rôle convenable. Paméla, comtesse, leur déplaît. Bref, ils se plaignent au comité de salut public, qui, le 29 août, au moment où le théâtre allait ouvrir, envoie l'ordre d'interrompre les représentations. L'auteur rappelle que sa comédie est faite depuis cinq ans, et proteste de son dévouement à la République; il opère divers changements; le plus important consiste dans la transformation de Paméla, qui cesse d'être com-

tesse, pour devenir une franche roturière. Le comité de salut public, après avoir vu et approuvé ces modifications, lève l'interdit qu'il avait prononcé contre la pièce, et le théâtre peut annoncer la neuvième représentation de *Paméla*, *avec des changements*.

Dans la nuit qui suivit la représentation, le comité de salut public fit arrêter et envoyer à Sainte-Pélagie les comédiens du Théâtre de la Nation et l'auteur de la pièce. Le lendemain Barrère rendit compte de cette mesure à la Convention. Il exposa que le comité avait agi en vertu du décret du 2 août. *Paméla*, comme l'*Ami des lois*, troublait la tranquillité publique. On y voyait la noblesse, et non pas la vertu récompensée; on y entendait l'éloge du gouvernement anglais, et dans le moment même où le duc d'York ravageait notre territoire. Les aristocrates, les modérés, les feuillants, se réunissaient pour applaudir les maximes proférées par des mylords. Les corrections faites par l'auteur étaient illusoires; il avait laissé des vers tels que celui-ci :

Le parti qui triomphe est le seul légitime.

Barrère oubliait que le comité avait donné son assentiment aux modifications faites à *Paméla*. Quant à la représentation de la veille, le conventionnel disait que toute l'aristocratie s'était rassemblée au théâtre. Un patriote, un aide de camp de l'armée des Pyrénées, envoyé par le comité pour voir la pièce et lui en rendre compte, n'ayant pu s'empêcher de laisser éclater son indignation au spectacle des emblèmes de la noblesse mis en scène, avait été cerné, couvert d'injures et expulsé. De plus,

l'incivisme des comédiens était connu ; on les soupçonnait d'entretenir des correspondances avec les émigrés. Le principal vice de *Paméla* était le modérantisme. « Si la mesure du comité paraissait trop rigoureuse à quelqu'un, s'écriait Barrère en finissant, je lui dirais : Les théâtres sont les écoles primaires des hommes éclairés et un supplément à l'éducation publique. »

L'Assemblée applaudit Barrère et confirma l'arrêté du comité de salut public. Le règne absolu de Robespierre venait de commencer. *Paméla* était une œuvre criminelle sous un régime à jamais flétri de ce nom funèbre : la Terreur. Une cocarde noire, un cordon d'honneur, un insigne nobiliaire quelconque devaient faire bondir d'horreur les patriotes, dans un moment où l'on brûlait en place de Grève les cocardes et tous les emblèmes de la royauté, où les charretiers étaient tenus, sous les peines les plus sévères, d'enlever, dans les huit jours, des harnais de leurs chevaux les couronnes ou les fleurs de lis que le caprice de l'artisan aurait pu y placer.

Le décret du 2 août sur les représentations des théâtres de Paris, le décret sur les théâtres de province, la motion de Delacroix, enfin la loi du 1er septembre sur la propriété littéraire, qui disait : « Art. 3. La police des théâtres continuera d'appartenir exclusivement aux municipalités; » voilà plus de décrets qu'il n'en fallait aux gouvernants pour rétablir une censure préventive, dont ils éprouvaient sans cesse le regret de se voir privés. Ils n'eurent pas besoin de l'imposer aux directeurs de spectacles; ceux-ci vinrent d'eux-mêmes solliciter l'examen de leurs pièces, auprès des administrateurs de la police

Baudrais et Froidure. Un auteur enverra sa comédie, parce que le directeur du Théâtre des Sans-Culottes ne voudra la jouer que si elle est autorisée. Les deux administrateurs de l'Opéra, Francœur et Cellerier, ne peuvent convaincre la Commune de leur civisme; ils sont incarcérés; les artistes alors fondent un prix de 1,200 livres pour l'ouvrage le plus républicain, et viennent chanter la *Marseillaise* à la Commune. Les acteurs du théâtre Montansier sollicitent l'honneur de prendre le titre de: *Théâtre de la Montagne.* Ils ne l'obtiennent qu'après une longue et bouffonne discussion. On ne les trouvait pas assez républicains. Les artistes du Théâtre de la Nation sortent de prison au mois de décembre, mais à la condition de n'employer leurs talents qu'à la propagation des principes républicains. On voit que directeurs et artistes courbent la tête et se plient aux nécessités du moment!

Si l'on était sévère pour les pièces qui ne satisfaisaient pas d'une manière absolue les idées républicaines, on protégeait les ouvrages des amis et on les imposait aux théâtres, avec ces formes persuasives qui étaient à l'ordre du jour. Ainsi, quand Sylvain Maréchal vint lire aux comédiens le *Dernier jugement des rois*, trois membres de la Convention l'accompagnèrent. Un des acteurs, Grandménil, faisait quelques objections; il avait peur d'être pendu, si les rois revenaient. « Voulez-vous être pendu pour n'avoir pas reçu la pièce? » lui dit un des amis de Sylvain Maréchal. L'argument était irrésistible; la pièce fut acceptée à l'unanimité. Dans cette comédie, tous les mangeurs d'hommes, les rois d'Autriche, de Prusse, d'Angleterre, d'Espagne, de Naples, de Pologne, le Saint-Père,

l'impératrice de Russie, étaient conduits dans une île déserte par les sans-culottes, qui les y abandonnaient. Livrés à eux-mêmes, ils se querellaient, se reprochaient leurs crimes, et finissaient par se battre; ils étaient tous engloutis par un volcan. On verra cette intervention préventive de l'Assemblée, qui protége aujourd'hui Sylvain Maréchal, entraver quelque temps après la représentation d'une pièce de Chénier.

Au milieu du dévergondage religieux, moral et politique, auquel le théâtre est en proie au mois de janvier 1794, on est surpris de trouver certains scrupules chez les administrateurs de la police. Il est vrai que le culte de la déesse Raison vient d'être aboli, et que la Convention, ainsi que la Commune, ont reconnu la liberté religieuse; il est vrai que le comité de sûreté générale avait mandé les directeurs de spectacles, et, dans un entretien amical et fraternel, les avait invités à faire de leur théâtre une école de mœurs et de décence. Voici deux lettres curieuses, qui prouveront le mot d'ordre donné par la Convention aux administrateurs de la police [1]. Un auteur, Destival, écrit à Baudrais, le 12 nivôse de l'an II :

« Salut et fraternité.

« Tu connais ma pièce intitulée : le *Nouveau calendrier ou Il n'y a plus de prêtres*. Jusqu'ici j'en ai suspendu la représentation par pure condescendance pour mon craintif directeur, mais je crois qu'il n'y a nul inconvénient que je la fasse représenter, puisqu'il n'y a rien dedans qui

[1] Archives de la Préfecture de police.

touche à la célébration des prétendus mystères de la religion, juste considération politique, qui a fait suspendre le *Tombeau des imposteurs*, et telle autre pièce dirigée dans le même but. . . . .
. . . . On donne le *Tartufe* partout, on donne les *Prêtres et les Rois*, on donne l'*Esprit des Prêtres;* pourquoi ne donnerait-on pas ma pièce? Fais-moi l'amitié de me répondre à tes moments perdus.

« Je suis pour la vie l'ami et le républicain,

« DESTIVAL. »

L'administrateur lui répondit :

« Je reçois à l'instant ta lettre d'avant-hier, qui m'apprend l'embarras où croit être le citoyen N. pour la continuation des représentations de la pièce le *Nouveau calendrier*. Cet embarras vient sans doute de ce qu'il n'entend pas bien le sens de l'arrêté du comité de salut public, qui défend les représentations de la pièce le *Tombeau des imposteurs ou l'Inauguration du Temple de la Vérité*, et toutes autres qui tendraient au même but. Quand j'ai fait parvenir expédition de cet arrêté aux différents spectacles de Paris, je ne leur ai pas expliqué ce qu'il voulait dire; j'ai pensé qu'ils sauraient tous quel était le but de la pièce défendue. Il paraît que le citoyen directeur l'ignore, et je vais te le dire ici pour que tu le lui apprennes. Il s'agit dans la pièce défendue de *ridiculiser la messe, la confession auriculaire, et autres pratiques du culte catholique romain*. Rien de cela ne se trouve dans ta pièce, qui n'est qu'une imitation du *Tartufe* de

Molière. Elle peut donc être jouée sans inconvénient, et il serait à souhaiter que l'on en jouât tous les jours de semblables à tous les théâtres de Paris et de tous les départements de la République. L'esprit public ne tarderait pas à se former, à devenir et à rester ce qu'il doit être chez un peuple qui ne veut plus de charlatans d'aucune espèce.

« Salut et fraternité.

« Ton concitoyen et ami,

« BAUDRAIS. »

Cette lettre et la mesure du comité de salut public au sujet du *Tombeau des imposteurs* sont la conséquence des discussions qui venaient d'avoir lieu à la Commune et à la Convention sur le libre exercice des cultes. A la première heure de ce revirement hypocrite, on était tout feu, on était tout zèle. On défendait de ridiculiser la messe et la confession auriculaire, on défendait même de jouer une pantomime d'ermites et de religieuses, comme le montre le document suivant : « 30 nivôse an II. Nous avons lu le programme de la pantomime intitulée : l'*Ermite aux enfers*, et nous pensons qu'elle ne peut être jouée sans inconvénient. Les administrateurs de la police chargés de la surveillance des spectacles : BAUDRAIS et FROIDURE [1]. » Le théâtre représentait d'un côté des ermitages, de l'autre un couvent de religieuses. Parmi les ermites était Antoine et son compagnon. Ermites et nonnes se mêlaient, dansaient, s'embrassaient, et Antoine finissait par épouser la prieure

[1] Archives de la Préfecture de police.

Ce système de rigueur ne pouvait être sérieux, au moment où, comme le dit Destival, on laissait représenter les *Rois et les Prêtres*, drame en trois actes et en vers d'un poëte nommé Lombard, plus tard ambassadeur en Hollande, drame dans lequel un prêtre assassinait un prisonnier et violait sa femme sur son cadavre[1].

La question de censure fut nettement posée devant le conseil général de la Commune à propos d'un opéra-comique intitulé : le *Congrès des Rois*, et sa légalité fut complétement reconnue. Dans cette pièce, le pape envoyait Cagliostro à un congrès de rois, qui se tenait en Prusse. Cagliostro réunissait les rois dans un salon obscur, les plaçait dans des cruches, et leur faisait voir des ombres, ainsi que des troupes de sans-culottes, qui prédisaient la chute de leur tyrannie. Parmi les ombres se trouvait Marat. A la fin de la pièce, le congrès était dispersé par les Français, qui arrivaient. Alors les rois, pour n'être pas reconnus, coiffaient le bonnet rouge et chantaient la carmagnole, autour de l'arbre de la liberté.

Un membre du comité révolutionnaire de l'Arsenal, le citoyen Barrucaud, fut indigné de voir Marat en ombre chinoise, exposé aux plaisanteries des aristocrates. Il dénonça la pièce au conseil général de la Commune. Le conseil demanda un rapport à l'administration de la police. Celle-ci, qui avait examiné la pièce, justifie, dans un rapport curieux[2], l'autorisation qu'elle a donnée, et profite de l'occasion pour exposer la façon dont elle procède et demander si elle doit continuer à examiner les pièces :

[1] *Théâtre manuscrit.* — Bibliothèque impériale.
[2] Archives de la Préfecture de la Seine.

« Aucune loi, dit-elle dans ce rapport trop long pour être cité en entier, aucune loi ne semble rétablir la censure des théâtres, cependant, depuis la loi du 2 septembre, qui ordonne à la police de Paris de surveiller plus sévèrement les spectacles, la censure s'est à peu près rétablie. L'administration de la police momentanément l'exerce en quelque sorte sur toutes les pièces nouvelles et sur les anciennes, que l'on veut remettre, avec des changements crus nécessaires, tant à cause de notre nouvelle forme de gouvernement, que des mœurs plus austères, qui doivent en être les soutiens. Ce sont les sociétaires, artistes et entrepreneurs de spectacles de Paris, qui apportent d'eux-mêmes leurs pièces afin d'éviter de faire des dépenses inutiles de temps et d'argent. Deux membres de l'administration de la police ont été chargés d'ajouter ce travail à celui de l'attribution qu'ils avaient déjà et, depuis cette époque, il ne se passe pas de jour où ils n'aient plusieurs pièces de théâtre à examiner, parce que chacun des vingt théâtres de Paris prépare chaque jour quelque nouveauté. Lorsque une pièce présente quelque chose de contraire aux principes actuellement établis et aux mœurs, qui doivent en être les conservatrices, les deux administrateurs, chargés de ce détail, se consultent et donnent leur avis par écrit sur une feuille volante, dont ils gardent le double dans leurs bureaux. Cet avis propose les changements dont la pièce peut être susceptible, pour paraître sans danger sur la scène, ou il annonce qu'elle en doit être éloignée si elle n'offre aucun moyen de devenir conforme aux principes et aux mœurs. »

Le rapport aborde ensuite la question du répertoire général des théâtres. « C'est le moment de combattre l'ignorance et l'imposture, de peindre aux yeux du peuple les crimes, les ridicules de ceux qu'il a depuis si longtemps supportés et de les vouer pour jamais au mépris et à l'exécration. Le comité d'instruction publique, avec lequel nous avons eu quelques conférences fraternelles sur cet objet, est tellement pénétré de la nécessité et de l'efficacité de l'influence des spectacles sur l'esprit public, qu'il nous a manifesté le désir de voir suspendre pour quelque temps l'ancien répertoire des théâtres et d'y voir substituer des pièces toutes propres à répandre et à propager les lumières, à détruire les préjugés, à fronder les abus, enfin à stimuler l'amour et la pratique des vertus républicaines. Nous avons fait en sorte que l'on dirige toutes les nouveautés dramatiques, toutes les représentations théâtrales vers ce but utile. On peut l'atteindre en excitant l'horreur par la représentation des crimes des oppresseurs de l'humanité, comme en excitant le rire de la dérision par la représentation des ridicules dont ils sont pétris. »

Arrivant au *Congrès des rois*, l'administration de la police défend Demaillot, l'auteur de la pièce, contre les accusations de Barrucaud. Demaillot est un patriote dont le civisme est connu, il a fait trop souvent ses preuves pour qu'on puisse le soupçonner d'avoir voulu avilir la mémoire respectable du citoyen Marat; d'ailleurs, dans une scène du second acte, il expose énergiquement les principes de ce fondateur, défenseur et martyr de la République. Barrucaud reproche à l'auteur le personnage

de l'aristocrate Cagliostro ; mais Cagliostro a été, par ordre de la police, supprimé à la seconde représentation et transformé en un médecin du pape, Laurenzo. Il lui reproche encore la mise en scène des rois : « Mais, rappelant la distinction déjà faite, on peut mettre les rois en scène, dit le rapporteur, *soit dans le genre tragique, soit dans le genre burlesque. Le premier les peint guindés, gonflés d'orgueil, méchants, vindicatifs, cruels ; le second les peint bas, petits, crapuleux, poltrons ; ils sont ressemblants dans les deux genres.* » Demaillot a choisi le dernier et il a réussi ; témoin la scène des cruches.

L'administration de la police termine en priant le conseil général de décider si elle doit continuer à examiner les pièces avant la représentation. Si le conseil ne se croit pas compétent pour trancher cette question, elle la soumettra aux comités d'instruction publique et de salut public de la Convention.

Baudrais consigne en marge du rapport la décision du conseil général : « 24 ventôse, le conseil général a arrêté, malgré les conclusions du rapport, que la pièce ne serait plus jouée, parce qu'il la croit propre *à satisfaire le parti des aristocrates, comme les patriotes.* Sur la question de savoir si l'administration de la police continuera l'examen des pièces avant la représentation, le conseil général est passé à l'ordre du jour, motivé sur la loi qui lui ordonne la surveillance des spectacles. »

Ainsi le conseil général se reconnaît un droit complet de censure. L'ancien répertoire, comme on le voit d'après le rapport précédent, est arrangé au goût du jour.

Le roi, dans le *Cid*, devient un général en chef des ar-

mées républicaines au service de l'Espagne. Dans *Tartufe*, on remplace le vers :

Nous vivons sous un prince ennemi de la fraude,

par celui-ci :

Ils sont passés, ces jours consacrés à la fraude.

M. J. Janin a eu la bonne fortune de rencontrer un exemplaire du *Misanthrope* revu et corrigé par un rimeur patriote. Il faut voir avec quel courage le bon citoyen a remis au pas ce pauvre Molière. Les petits marquis, le vicomte, il les supprime; le roi Henri, il le raye de la chanson; il rogne l'or qui couvre les basques plissées de l'exempt; le style, il l'habille à la mode du temps; plus de commandement du roi, plus de roi même, plus d'État : un décret, Paris, des mots vagues; enfin, c'est un effort continuel pour faire descendre l'immortel chef-d'œuvre au niveau de l'époque. Dans le *Déserteur*, au mot : « Le roi passait, » on substitue cette ineptie : « La loi passait. » Dans la *Mort de César*, le président du tribunal révolutionnaire, Gohier, refait le discours d'Antoine, qui était trop modéré.

L'arrêté du 22 ventôse, an II (février 94), qui établissait un Théâtre du Peuple, ordonnait que le répertoire des pièces à jouer sur ce théâtre serait demandé à tous les directeurs et soumis à l'approbation du comité. Les répertoires envoyés le 23 germinal, par Baptiste, Talma, Candeille, Grandménil, Dugazon, Vestris, au nom du Théâtre de la République, par le Théâtre Patriotique, par les théâtres de la Cité, de la rue Feydeau et autres, mon-

trent ce qu'était la censure à cette époque [1]. On retire du répertoire du Théâtre de la République les pièces suivantes : *Beverley*, *Henri VIII*, *Jean sans Terre*, *Calas*, *Horace*, *Charles IX*, *Andromaque*, *Phèdre*, *Britannicus*, *Mérope*, *Macbeth*, *Bajazet*, *Fénelon*, *Tarquin ou la Royauté abolie; Othello* et *Brutus* sont permis moyennant des changements. Le *Malade imaginaire* est noté : Mauvais. Au Théâtre Patriotique, on accorde *Guillaume Tell*, *Philoctète*, le *Génie de la nation; Brutus* et la *Mort de César* seront joués avec les changements. *Tancrède* devra être arrangé. La tragédie, la *Vestale*, avait d'abord été marquée du mot : Bon; l'approbation est rayée. Une M fatale la remplace. A côté de *Mahomet*, le censeur avait d'abord écrit « y faire quelques changements; » puis revenant sur cette décision, il écrit en marge : « M comme chef de parti. » Quant à *Caïus Gracchus*, on supprime tour à tour l'M et « avec changements; » la décision définitive nous manque. *Tartufe* est autorisé avec les changements dans le dénoûment. Sont autorisés avec des modifications, soit faites, soit à faire, le *Père de famille*, la *Métromanie*, *Dupuis et Desrosnais*, l'*École des maris*, l'*École des femmes*, le *Dépit amoureux*. Le théâtre de la Cité, plus heureux dans son répertoire, voit approuver presque toutes ses pièces : Les *Prêtres et les rois*, *Plus de bâtards en France*, les *Crimes de la noblesse*, le *Vous et toi*, l'*Esprit des prêtres*, les *Montagnards*. A Feydeau on autorise la *Papesse Jeanne;* le *Petit commissionnaire* sera bon avec quelques légers changements de qualification.

[1] Archives de la Préfecture de police.

Au moment où tous ces répertoires furent visés, Baudrais et Froidure avaient été destitués ; leur civisme était suspect. Baudrais était du nombre de ces républicains galants, qui écoutaient trop facilement les jolies femmes et contre lesquels Hébert, dans une séance de la Commune du mois de septembre 93, s'était élevé avec une grande violence. Mais le principal crime de Baudrais, et le seul qui ait fait sévir contre lui, c'était un peu de modérantisme. Baudrais avait osé dire et imprimer qu'il aurait condamné Louis XVI à la déportation, et non à la mort.

Outre le contrôle de la police, les théâtres, à partir du mois de mai 1794, durent subir une seconde surveillance, celle de la commission de l'instruction publique, sous laquelle les plaçait l'organisation nouvelle de l'administration républicaine. Les répertoires furent examinés avec le même soin ombrageux, les pièces nouvelles censurées avec une rigueur égale. On veut reprendre à Feydeau l'*Entrevue des patriotes en* 1790, opéra-comique joué en 1792, sous le titre : la *Journée dérangée, anecdote de* 1790. En 1792, on s'était contenté de faire supprimer tout ce qui n'était pas assez violent contre la noblesse ou le clergé et de demander quelques couplets plus patriotiques. Voici ce que pensent les administrateurs de la police, chargés de la surveillance des spectacles, Faro et Lelièvre, le 6 floréal an II : « Nous avons reçu, citoyen, la pièce intitulée : l'*Entrevue des patriotes*, et nous ne pouvons en autoriser la représentation, attendu qu'elle est remplie de ducs, duchesses et d'abbés et qu'on y représente des gardes nationaux comme des ivrognes [1]. »

[1] *Théâtre manuscrit.* — Bibliothèque impériale.

Outre le contrôle de la censure régulière, les théâtres ont à subir la surveillance incessante des conventionnels. Quand Chénier fait répéter *Timoléon*, Robespierre et tous ses amis s'émeuvent; ils redoutent le spectacle du triomphe de Timoléon sur Timophane le tyran; leur despotisme sanguinaire a peur d'allusions dangereuses; aussi quelques-uns d'entre eux se rendent à la répétition générale. La lutte entre Timoléon, le républicain sincère, et Timophane, l'intrigant insatiable, l'assassinat de ce dernier et la justification du crime dans ces vers que prononçait le meurtrier :

..... Pour frapper un perfide,
J'ai violé la loi, qui défend l'homicide;
Mais les rois ne sont point protégés par la loi,
Et, magistrat de nom, Timophane était roi.

Les imprécations contre le despotisme et l'ambition, tout enfin, dans cette tragédie, était pour déplaire aux maîtres qui régentaient la France. La colère de Julien de Toulouse, un des conventionnels qui assistaient à la répétition, ne connaît pas de bornes. Cette pièce est à ses yeux un manifeste de révolte. « Mais cela ne m'étonne pas, dit-il à Chénier, tu n'as jamais été qu'un contre-révolutionnaire déguisé. » Julien de Toulouse et ses collègues intiment l'ordre aux comédiens de suspendre la représentation et courent porter plainte au comité de salut public; Chénier, forcé de comparaître devant ces juges, comprend qu'il n'a qu'un parti à prendre, et à prendre promptement : sacrifier sa tragédie. En présence de Robespierre, de Barrère et autres, il brûle son œuvre, avec cette em-

phase patriotique alors de mode, et il ne se vante pas d'en posséder un second manuscrit.

Mais voici l'heure de la justice. Le 9 thermidor, en renversant Robespierre, permet aux théâtres de rentrer un peu dans la voie du bon sens. La commission d'instruction publique fait sans retard un rapport contre les mutilations ridicules qu'ont subies certaines pièces. Elle s'élève contre ce qu'elle appelle spirituellement l'*Hébertisme des arts*. Elle cite cette modification imposée par la censure de la Terreur dans l'opéra de *Castor et Pollux*. Au lieu de :

> Présent des dieux, doux charme des humains,
> O divine amitié, viens pénétrer mon âme!

Elle avait fait mettre :

> Présent du ciel, délire des humains,
> *O céleste Raison*, viens éclairer nos âmes.

On rétablit le texte véritable dans la plupart des ouvrages dramatiques. Le Théâtre-Français obtient l'autorisation de jouer *Paméla*, et François de Neufchâteau sort de prison. *Timoléon*, relevé de l'interdit prononcé par les acolytes de Robespierre, paraît enfin et obtient un grand succès. La censure laisse s'opérer dans les spectacles un mouvement de réaction des plus prononcés. Le théâtre, suivant toutes les fluctuations de l'opinion et tous les revirements de la politique, sera, tantôt royaliste, tantôt républicain, selon le parti qui tiendra le pouvoir.

Au commencement de 1795, on laissera chanter au théâtre Montansier des vers en l'honneur de Charlotte Corday ; on autorisera la *Mort de Robespierre ou les Journées des 9 et 10 thermidor ; Tarare* sera repris ; mais cette

fois Tarare refusera la couronne; partout on chantera et l'on forcera les acteurs à chanter le *Réveil du peuple*. Talma, pendant une représentation d'*Épicharis*, sera forcé de donner des éclaircissements sur ses opinions et de protester de son dégoût pour la Terreur.

Cependant, entre l'émeute du 1er prairial et celle du 13 vendémiaire, le parti républicain reprend de l'ascendant. Les comités de salut public et de sûreté générale, réunis sous la présidence de Cambacérès, mettent un terme aux chants royalistes, en prenant, le 28 messidor, un arrêté qui défend de chanter ou de lire sur les théâtres d'autres airs, chansons et hymnes, que ceux faisant partie des pièces annoncées; ils rendent les directeurs et les artistes responsables de toutes les contraventions. Un fait expliquera bien l'esprit du gouvernement. Quand le Théâtre-Français reprend *Paméla*, le comte perd son titre et devient un roturier parvenu par son talent.

A peine le Directoire est-il entré en fonctions, que l'esprit républicain se manifeste plus énergiquement. Le *Réveil du peuple* est expressément défendu. Les directeurs de tous les théâtres de France sont tenus, sous leur responsabilité, de faire jouer la *Marseillaise*, *Ça ira*, *Veillons au salut de l'empire*, le *Chant du départ*. Le ministre de la police ordonne d'arrêter tous ceux qui dans les spectacles se livreraient à quelque manifestation contre-révolutionnaire. Bientôt après le Directoire marche plus ouvertement à son but. Arguant de l'article 356 de l'acte constitutionnel, qui place sous la surveillance de la loi toutes les professions qui intéressent les mœurs, arguant aussi des lois du 2 et du 14 août, qui abrogent la loi de janvier 91,

puisqu'elles ordonnent aux municipalités de supprimer toutes les pièces tendant à dépraver l'esprit public, et d'encourager celles qui sont propres à développer l'énergie républicaine, il s'élève contre certains directeurs de théâtre, particulièrement dans les grandes communes, qui cherchent à se soustraire à la surveillance municipale, en affectant, par un dangereux abus de principes, de confondre la liberté de la presse, si religieusement et si justement consacrée par la constitution, avec le droit essentiellement subordonné à l'autorité civile de disposer d'un établissement public, pour y influencer par le prestige de la déclamation et des arts une grande masse de citoyens et y répandre avec sécurité le poison des maximes les plus antirépublicaines ; en conséquence, il ordonne au bureau central de police dans les cantons où il est établi, et aux administrations municipales dans les autres cantons de la République, de ne laisser jouer aucune pièce dont le contenu puisse servir de prétexte à la malveillance et occasionner du désordre. La loi du 2 juillet 1792 doit être exécutée dans toute sa rigueur.

Mais peu à peu, le parti de la réaction prend une audace nouvelle. La lutte entre les révolutionnaires et les royalistes devient chaque jour plus vive. Le succès de la journée du 18 fructidor amène une recrudescence de sévérité à l'endroit des théâtres. Le Directoire écrit au ministre de la police ; il se plaint des ouvrages royalistes dont les théâtres sont encombrés, et lui enjoint de prendre des mesures. Le ministre de la police adresse une longue circulaire aux administrations centrales des départements, aux bureaux centraux et aux administrations municipales des cantons

de la République. Écho fidèle du Directoire, il leur rappelle que le triomphe de la République au 18 fructidor exige une surveillance plus sévère; il leur dit que le théâtre, actuellement entre les mains des ennemis du peuple, doit rentrer dans celles des magistrats du peuple. Il faut qu'une digue, légale et puissante, soit opposée pour toujours à ce torrent d'abjection et d'immoralité.

Un exemple venait d'être donné, qui devait intimider les directeurs. Le 21 fructidor, le théâtre de la rue de Louvois, dirigé par mademoiselle Raucourt, se préparait à jouer le *Barbier de Séville* et le *Médecin malgré lui*, quand un commissaire de police vint le fermer au nom du Directoire. Mademoiselle Raucourt était accusée de royalisme; mais l'accusation était vague, et elle ne put obtenir aucune explication. Toutes les pièces jouées par elle avaient été examinées et censurées. On avait républicanisé *Sémiramis*, *Gaston et Bayard*, *Adélaïde Duguesclin*. Le matin même du jour où elle était ainsi frappée, mademoiselle Raucourt était allée au bureau central, où, félicitée sur son théâtre, elle avait reçu l'autorisation de jouer le répertoire qu'elle avait soumis, à l'exception d'*Athalie* et des *Comités révolutionnaires*. On voulut voir dans cette rigueur, inattendue et inexpliquée, une vengeance de Merlin de Douai. Quelque temps avant le 18 fructidor, les comédiens de la rue de Louvois donnaient une petite pièce, les *Trois Frères rivaux*, dans laquelle un des personnages, Lafont, traitait le valet Merlin de faquin, de fripon, de double coquin; le public applaudit avec fureur. L'acteur, ne saisissant pas l'allusion, continue son rôle :

les bravos redoublent; les acteurs comprennent enfin, et le lendemain ils retirent la pièce du répertoire.

Pendant cet accès de républicanisme, le bureau central ordonnait de supprimer la dénomination de monsieur et de madame dans toutes les pièces dont le sujet n'était pas antérieur à 1792; et les airs républicains ayant été sifflés à Feydeau, Merlin écrit au général en chef de l'armée de l'intérieur une lettre, pour lui ordonner de faire arrêter sur-le-champ tous ceux qui, dans les théâtres, contreviendraient aux arrêtés du Directoire exécutif.

La censure, sous le Directoire, tracassière dans la forme ou plutôt gênante par la multiplicité de ses rouages, a été cependant bénigne au point de vue moral. On ne pouvait être sévère pour les mœurs dramatiques au milieu du relâchement général des mœurs publiques. Aussi, entend-on des plaintes nombreuses contre la licence qui règne dans les théâtres. Ce qu'il y a de curieux, c'est que les plaintes soient formulées par l'auteur de *Charles IX*, le révolutionnaire de 1790, l'ennemi juré de la censure, par Chénier. Chénier demande au conseil des Cinq-Cents qu'on abroge la loi de 91, qui a été fatale à l'art, en faisant éclore une trop grande quantité de spectacles; il désire que l'on régularise la surveillance des théâtres. Le projet, pris en considération, est renvoyé à une commission, dont Audouin fut le rapporteur. L'article 1er de la loi proposée par Audouin portait : « Les théâtres sont sous la surveillance immédiate du Directoire. » On va voir s'élever au sujet de cet article, entre le pouvoir législatif et le pouvoir exécutif, un de ces conflits d'attribution, si communs dans les temps de désordre, et qui entravent mainte bonne mesure.

Le tableau du théâtre, que présentait Audouin dans son rapport, au commencement de 1798, montrait l'urgence d'une loi sévère. « Vous ne devez point ignorer, disait-il, que des pièces de tout genre ont paru avec une profusion effroyable. A peine en compte-t-on quelques-unes qui méritent d'être offertes à un peuple qui a brisé ses chaînes. On dirait qu'une légion de barbares ou d'hommes en délire s'est emparée de la plupart des répertoires. La raison est étouffée presque partout sous un amas d'indécentes extravagances. » Audouin demande que le Directoire soit autorisé à faire des règlements sur les théâtres. Le mot de règlements indigne le républicain Lamarque. L'administration monarchique fait des règlements ; la République fait des lois. Il propose un contre-projet. Il désire d'abord la réduction du nombre des théâtres ; car c'est là pour tous le nœud de la question ; la discussion de 1798, tant au conseil des Cinq-Cents qu'au conseil des Anciens, est le préliminaire du décret de l'Empereur en 1807. Lamarque veut bannir du théâtre le mot de monsieur et toute qualification féodale. L'Assemblée repousse ce projet. Il surgit encore un autre amendement. Roussillon n'admet pas que le Directoire ait la surveillance des théâtres ; il trouve que c'est dépouiller le Corps législatif d'un de ses droits, et il demande que le projet d'Audouin soit modifié dans ce sens. Le conseil des Cinq-Cents, laissant de côté cette proposition, adopte le projet, et l'envoie au conseil des Anciens.

Le rapporteur du conseil des Anciens, Creuzé Latouche, ne fait pas des théâtres un moins triste tableau qu'Audouin. Le conseil partage les inquiétudes de Roussillon, et, après

un discours violent de l'un des Anciens, Baudin, contre l'importance que la loi accorde au Directoire, il rejette la proposition de Chénier, formulée dans le projet d'Audouin, adopté par le conseil des Cinq-Cents. Chénier, du reste, prêchait d'exemple; que ce soit de bon gré ou que sa volonté ait été quelque peu violentée, quand il fit reprendre *Charles IX*, il revit la pièce et y opéra des modifications; ainsi, aux poignards que bénissait le cardinal de Lorraine, il substitua des drapeaux. Le même esprit de modération dicta tous les autres changements.

Les théâtres, pour ne pas être placés par une loi nouvelle sous la surveillance immédiate du Directoire, n'en avaient pas moins à subir la censure. Comme nous le disions tout à l'heure, la position des comédiens était difficile; le ministère de la police, le ministère de l'intérieur, le bureau central de la ville de Paris, avaient chacun leur bureau de censure. La Commune de Paris, s'appuyant sur les lois de 91 et de 93, venait de prescrire à tous les directeurs de spectacles de lui envoyer leur répertoire et un manuscrit de toutes les pièces qu'ils voudront jouer, voire même des ballets et des pantomimes; les décadis, ils représenteront les pièces qui retracent les vertus des défenseurs de la liberté; ils feront exécuter avec soin les airs patriotiques; ils éviteront de jouer les pièces où les castes privilégiées, existantes avant la Révolution, seraient présentées comme des modèles, et leurs principes exposés sans correctifs. On se plaint du mauvais esprit des directeurs, et on les rappelle à leur devoir. « Le grand principe de ne pas ensanglanter la scène, dit aussi cet arrêté curieux, est absolument mis en oubli, et elle ne cesse

d'offrir le tableau hideux du vol et de l'assassinat ; il est à craindre que la jeunesse, habituée à de telles représentations, ne s'enhardisse à les réaliser, et ne se livre à des désordres, qui causeraient et sa perte et le désespoir des familles. » Ces principes étaient bons à suivre, en faisant une juste part à l'exagération. Ils eussent été de mise, au moment où allait paraître la grande école mélodramatique des Frédéric, des Corse, des Guilbert de Pixérécourt.

A la municipalité, comme dans le Corps législatif, il existait un parti républicain, qui n'était pas assez aveugle pour ne point comprendre la lassitude du public, son dégoût pour l'anarchie, ses aspirations vers un régime calme et réparateur; ce parti n'était pas sans pressentir déjà quel homme devait prendre la direction de ce mouvement national. Il voyait avec inquiétude tout ce qui affectait une allure modérée. Lorsque Arnault, l'ami de Bonaparte, le poëte avec lequel le jeune général aimait à causer de l'avenir à bord du vaisseau qui le portait en Égypte, lorsque Arnault voulut faire jouer les *Vénitiens*, il eut à triompher de difficultés soulevées par ces retardataires de 93. Dans la tragédie d'Arnault, au quatrième acte, un prêtre célébrait un mariage. Un mariage religieux sur la scène! un prêtre paraissant sur le théâtre! et sans servir de prétexte à déclamation! c'était un crime inexcusable. La pièce allait être interdite, quand s'interposa Duvicquet, le futur feuilletoniste des *Débats*, alors membre influent de l'Assemblée. Sa protection énergique put seule arrêter les foudres qui allaient frapper les *Vénitiens*.

Les révolutionnaires surveillaient avec grand soin la marche de l'esprit nouveau au théâtre, et cherchaient à

raviver, par les spectacles, l'ardeur du peuple pour la République. L'assassinat des ministres plénipotentiaires à Rastadt leur fournit un prétexte pour remuer les masses; l'opéra d'*Adrien*, une occasion de protester contre les tendances antirépublicaines des théâtres et du public.

On sait quelle impression profonde produisit la nouvelle du meurtre de Bonnier et de Roberjot aux portes de Rastadt. Le Directoire, voulant exploiter l'émotion populaire, fit envoyer à tous les entrepreneurs de spectacles par le bureau central une circulaire, par laquelle il exigeait qu'aucune pièce, où la haine des rois et l'amour de la liberté et de l'humanité ne seraient pas vivement exprimés, où les castes, abattues par la Révolution, et qui cherchaient à se relever par la perfidie et l'assassinat, ne seraient pas peintes avec les couleurs du crime qui leur appartiennent, ne parût sur la scène dans ces jours de deuil et de vengeance. Les théâtres obéirent; partout des couplets de circonstance furent chantés; à l'Opéra, on encadra un chœur de *Dardanus* dans une scène nouvelle.

Quant à l'opéra d'*Adrien*, on se souvient de son interdiction en 1792. Depuis lors, on n'avait pas cru pouvoir essayer de le jouer; enfin, en 1798, le théâtre se décide à le mettre en répétition. Il envoie la pièce au ministre de la police et au bureau central, qui demandent quelques changements. Le bruit que les républicains font au sujet de cette pièce, inquiète le Directoire, qui prie le ministre de l'intérieur, François de Neufchâteau, d'en prendre connaissance. L'auteur de *Paméla* expose la marche de l'affaire dans une lettre où se trouve la contradiction

habituelle aux partisans de la liberté absolue des théâtres. Après avoir exprimé un dégoût profond pour la censure, il avoue trouver plus simple de supprimer, dans une pièce, les phrases qui font ombrage que de proscrire un drame entier pour quelques mots malheureux. En conséquence, se constituant le censeur de l'opéra d'Hoffmann, il transforme l'empereur en général, il supprime les mots trône, roi, régner; il renvoie au magasin le char triomphal, ce char qui, en 1792, avait si fort offusqué Pétion. L'auteur admettant tous ces changements, la pièce est autorisée et jouée. Mais Hoffmann n'avait pas eu le temps de faire réimprimer son poëme, et il avait laissé vendre l'ancienne brochure. Aussi, le lendemain, des députés accourent au conseil des Cinq-Cents, cette brochure à la main. Tout le parti républicain est en rumeur; Garreau s'indigne de voir sur la scène un empereur triomphant, au moment même où un empereur vient de faire assassiner nos ministres plénipotentiaires. Un autre trouve que c'est un délit public de montrer Adrien empereur, au moment où, sur nos frontières, un empereur obtient des succès; il insinue que le Directoire a donné à l'Opéra une somme de douze mille francs pour les frais de mise en scène; puis, saisissant avec fureur la brochure de 92, il lit, au milieu des frémissements d'indignation, des vers qui constituent l'allusion la plus flagrante au général Bonaparte et à la situation de la France. Jetant enfin tout masque, il s'écrie : « César peut être couronné à l'Opéra par le génie de la contre-révolution ; le César moderne sera terrassé par le génie de la liberté et le courage des braves armés pour elle. » Le conseil des Cinq-Cents envoie, séance tenante,

un message au Directoire pour lui demander des explications sur un pareil scandale.

Le Directoire s'adresse à François de Neufchâteau, qui raconte la méprise des représentants, et affirme que tous les changements demandés par lui ont été scrupuleusement exécutés. Ainsi se termina cette tempête, ridicule sans doute, mais dont la violence veut être signalée ; car elle précise bien l'état de l'esprit public à la veille du 18 brumaire. Dans le succès qui accueille l'œuvre d'Hoffmann et de Méhul, malgré ses mutilations, comme dans l'indignation burlesque des républicains du conseil des Cinq-Cents, il est impossible de ne pas voir la peinture fidèle des espérances et des désirs des uns, des craintes et du trouble des autres.

La Révolution n'a pas été heureuse pour la cause de la liberté absolue des théâtres. L'expérience pourtant ne serait pas concluante, si elle avait été unique. On aimerait à trouver des excuses dans l'effervescence publique, dans le tumulte des rues, dans les violences des assemblées ; on aimerait à rejeter sur les passions du jour tous les entraînements d'imagination, toutes les débauches d'esprit. Mais, hélas ! par deux fois encore, de 1830 à 1835, de 1848 à 1850, on verra se produire le même désordre dans les idées, les mêmes insultes aux choses les plus sacrées, les mêmes spéculations sur tous les mauvais instincts.

CHAPITRE VII

LE CONSULAT ET L'EMPIRE.

18 BRUMAIRE. — JUILLET 1815.

La censure pendant le dix-huitième siècle. — Le 18 brumaire.— Pièces de circonstance. — La censure en 1800. -- *Struensée.* — *Édouard en Écosse.*— L'*Antichambre.*— Le Premier Consul et le Théâtre-Français.— Circulaires de Rœderer. — *Polyeucte.* — La descente en Angleterre. — *Guillaume le Conquérant.* — Décret de 1805. — Le public en 1807.— Une pièce de Dancourt.— Sophie Arnould et M. de Lauraguais. — Les pièces royalistes. — *Charles VI.* — *François Ier.* — Le *Roi de Cocagne.* — Les *États de Blois.*— Les pièces révolutionnaires proscrites. — Des pièces de circonstance. — *Gustave Wasa.* — Jouy : *Bélisaire, Tippo Saëb.* — Le duc de Rovigo. — Talma aux Tuileries. — L'*Intrigante* d'Étienne. — Le théâtre au mois de janvier 1814. — L'empereur de Russie et le roi de Prusse à l'Opéra. — Un changement de spectacle. — Un arrêté du prince de Bénévent. — Henri IV sur tous les théâtres de Paris. — Le *Triomphe de Trajan* modifié. — Étienne et M. Beugnot. — L'*Intrigante.* — Les *États de Blois.* — *Pélage.* — Réaction dans le public. — L'*Ami des lois* n'est pas autorisé. — Le *Siége de Rouen.* — Démarche de Suard pour rentrer dans sa place. — Mars 1815. — Défense de jouer aucun à-propos. — *Judith, l'inspirée de Béthulie.* — Le théâtre pendant les Cent-Jours.

La censure théâtrale, pendant le dix-huitième siècle, a traversé les plus difficiles épreuves. Instituée pour protéger l'ordre établi, elle a lutté énergiquement contre le flot révolutionnaire. Autant qu'il a été en son pouvoir, elle a défendu la religion et ses ministres, l'autorité gouvernementale et ses chefs, la famille et son organisation, les mœurs publiques, enfin tout ce qui formait la base et la force de l'ancienne monarchie. Sous le régime républi-

cain, la censure, anonyme et honteuse d'elle-même, a été l'esclave du pouvoir et non la tutrice de la société. Alors, dans les écrivains dramatiques, le pouvoir ne voyait que des ennemis, qui devaient chanter sa cause ou briser leur plume, des esclaves qui devaient la servir, sinon sacrifier leur liberté, tout en risquant leur tête. Peu à peu l'orage s'apaisera; l'administration, rentrée dans les voies du bon sens et de la modération, invitera le théâtre à chercher le succès dans le développement de l'art et non dans l'appel incessant à toutes les passions irritantes. La censure reprendra alors son rôle logique. Elle sera pour le gouvernement un instrument de défense contre les agressions des partis, elle sera pour la société une barrière contre l'envahissement des doctrines perverses ou des peintures immorales.

Le 18 brumaire, en tranchant tous les débats qui divisaient et agitaient la France, mit un terme au désordre et inaugura un état de choses nouveau. Le théâtre contemporain reproduit l'impression causée dans le public par cet acte énergique. Le 19, au Théâtre-Français, dans une pièce : les *Femmes politiques*, ce vers plein d'à-propos :

La séance d'hier fut très-intéressante,

est saisi par le public, qui l'applaudit chaleureusement. Le 21 et le 22 brumaire, on donnait des pièces de circonstance dans la plupart des spectacles, et partout elles rencontraient la même sympathie. C'étaient : la *Pêche aux Jacobins*, au théâtre des Troubadours; la *Girouette de Saint-Cloud*, au Vaudeville; à l'Opéra-Comique, les *Mari-*

niers de Saint-Cloud. Toutes ces pièces secondaient le mouvement de l'esprit public; elles le devançaient même; car le ministre de la police, Fouché, crut devoir tempérer cet excès de zèle. Il écrivit au directeur de l'Opéra-Comique la lettre suivante[1] : « La révolution du 18 brumaire ne ressemble à aucune de celles qui l'ont précédée; elle n'aura pas de réaction; c'est la résolution du gouvernement. Si les factions persécutent, lorsqu'elles obtiennent l'une ou l'autre quelque avantage, la République, lorsqu'elle les écrase toutes, triomphe avec générosité.

« Une pièce, intitulée : les *Mariniers de Saint-Cloud*, a été jouée sur votre théâtre. L'intention en est louable sans doute, mais trop de détails rappellent amèrement d'anciens souvenirs qu'il faut effacer. Quand toutes les passions doivent se taire devant la loi, quand nous devons immoler au désir de la paix intérieure tous nos ressentiments et que la volonté de la France est fortement exprimée par le peuple et par ses magistrats, quand ils en donnent le touchant exemple, il n'est permis à personne de contrarier ce vœu. Vous y obéirez, citoyen, et j'augure assez bien de votre patriotisme, pour croire que vous ferez, sans que je vous en donne l'ordre, le sacrifice de votre pièce, puisque la tranquillité publique vous l'impose. » Le directeur de l'Opéra-Comique comprit l'invitation de Fouché, et, sans attendre l'ordre dont il était menacé, il fit disparaître la pièce de son répertoire.

Dans le premier moment, la surveillance préventive des

[1] *Courrier des Spectacles*, brumaire an VIII.

pièces de théâtre n'était pas administrativement établie ; elle ne tarda pas à recevoir une organisation régulière. Supprimant les différents bureaux de censure, qui avaient été institués pendant l'anarchie des dernières années, le Premier Consul charge le ministre de l'intérieur, Lucien Bonaparte, de surveiller les théâtres (avril 1800). Le ministre autorisera les pièces qui devront se jouer à Paris. Quant aux théâtres de province, si les directeurs veulent donner des pièces nouvelles, le préfet, après les avoir examinées au point de vue local, les enverra avec son avis au ministre, qui prononcera. Pour les pièces anciennes ou déjà jouées à Paris, ils devront présenter au préfet un répertoire approuvé par le ministre. La création d'un préfet de police complétait cette organisation, en séparant nettement de la police proprement dite des spectacles la surveillance morale et politique des répertoires. Le ministre de l'intérieur d'abord et, peu après, le directeur général de l'intruction publique, chargés de l'examen des pièces, avaient cette dernière; au préfet de police incombait la première. La mission d'examiner les pièces, au ministère de l'intérieur, était confiée à Nogaret, jadis attaché au cabinet du lieutenant général de police, le même que nous avons vu recevoir les réclamations de Suard au sujet des billets de spectacle.

Sous le Consulat, les tableaux allégoriques ou les pièces de circonstance furent nombreuses. La paix de Lunéville, puis la paix d'Amiens, devinrent l'occasion de manifestations éclatantes sur tous les théâtres. La paix d'Amiens coûta une pièce à un auteur, dont nous allons avoir à raconter plusieurs mésaventures, Alexandre Duval. Cet

auteur faisait répéter un drame historique, *Struensée*, quand la paix fut signée. Dans cet ouvrage, la sœur de Georges III, Caroline-Mathilde, épouse adultère du roi de Danemark, maîtresse du premier ministre Struensée, jouait un rôle si peu flatteur pour la famille royale d'Angleterre, que nos nouveaux alliés auraient été peu charmés de voir représenter ce drame sur le premier théâtre de Paris, au lendemain d'un traité de paix. C'est à ce scrupule de politique internationale qu'Alexandre Duval dut faire le sacrifice de son œuvre. Bizarre retour de l'opinion! Au commencement de cette guerre, les esprits étaient dans un tel état d'exaltation, que le Directoire en était arrivé à prendre un arrêté pour défendre aux entrepreneurs de spectacles et aux artistes d'employer, soit pour leurs costumes, soit pour leurs décors, aucune étoffe de provenance anglaise[1].

Alexandre Duval n'en était pas à son premier démêlé avec l'autorité. Quelque temps avant l'interdiction préventive de *Struensée*, il avait vu arrêter, après deux brillantes représentations, *Édouard en Écosse*. Le pouvoir nouveau était déjà en présence d'une opposition guerroyante. D'une part, les républicains; de l'autre, les royalistes, voyaient avec peine s'établir un gouvernement, qui ne servait ni les espérances des uns, ni les illusions des autres. Dans leur mécontentement, les deux partis cherchaient toutes les occasions de faire acte d'hostilité; *Edouard en Ecosse* servait à souhait les royalistes. Dans l'héritier des Stuarts, poursuivi et mourant de faim, ils

[1] Archives de la Préfecture de la Seine.

voyaient la personnification de la famille royale de France. Il y a lieu de douter que Duval, en composant son drame, ait pressenti quel champ il ouvrait aux passions politiques. Quand la pièce arriva aux répétitions, il devint inquiet. La censure refusait son autorisation. Chaptal, alors ministre de l'intérieur, réunit dans ses salons les principaux membres du gouvernement, pour entendre la lecture d'*Édouard en Écosse*. Le résultat de cette épreuve fut favorable à Alexandre Duval, et il sortit du ministère remportant son drame approuvé.

Quand vint le moment de jouer *Édouard*, les comédiens évitèrent d'éveiller l'attention, et tandis que leurs affiches annonçaient avec solennité, et longtemps à l'avance, le répertoire courant, les reprises du *Bourgeois gentilhomme*, de *Zaïre*, de *Bajazet*, elles ne parlaient de la pièce nouvelle que la veille de la représentation. « Ce drame nous est tombé des nues, dit Geoffroy; on a voulu sans doute, par cette brusque apparition, prévenir les complots de la malveillance. » On ne prévint rien du tout.

Le succès fut grand. Les gens sensés, les journaux les plus dévoués au gouvernement voyaient dans cette pièce une œuvre de paix et de conciliation, à laquelle ils applaudissaient. Mais des amis trop dévoués dénoncèrent l'effet produit par certains mots, notamment par une réponse d'Édouard. Le colonel Cope portait un toast à la mort de tous les partisans des Stuarts : « *Je ne bois à la mort de personne,* » répliquait le prince. Le jour de la seconde représentation, Fouché envoya l'ordre de supprimer ce mot. Duval, usant d'une ruse que, ni lui, ni les comédiens n'auraient osé se permettre quelques années plus tôt,

Duval enleva la réponse d'Édouard et la remplaça par un jeu de scène et par une pantomime, qui étaient à la fois une protestation contre l'ordre de la police et un effet dramatique plus puissant peut-être. Le prince ne répondait pas au toast du colonel; mais, se levant avec indignation, il jetait son verre et le brisait. Dans la salle se trouvaient des émigrés nouvellement rentrés; le parti royaliste était accouru applaudir la pièce : le jeu de scène d'Édouard fut reçu avec plus d'enthousiasme encore que ne l'avaient été les mots supprimés. Le Premier Consul assistait à la représentation; d'abord, il s'était laissé charmer par l'intérêt de ce petit drame; mais en entendant ces bravos, en voyant la composition de la salle, il comprit quelle couleur politique allait prendre ce succès. Le lendemain matin, Chaptal reçut l'ordre de défendre *Édouard en Écosse*. Aujourd'hui, les royalistes étaient à la tête du mouvement; demain, ce seront les républicains, qui se porteront à la représentation d'une longue tragédie : le *Roi et le Laboureur*, où ils applaudiront au spectacle de la royauté avilie dans la personne de don Pèdre, roi suborneur et assassin.

Aux côtés de tout pouvoir qui se fonde, s'agite toujours une foule de ces parasites zélés, de ces officieux compromettants qui, plus royalistes que le roi, veulent à tout prix défendre le chef dont ils poursuivent la faveur, et, quand il n'est pas de périls, ces Don Quichotte en créent d'imaginaires, pour les vaincre. Ainsi, huit jours après *Édouard en Écosse*, on donnait à l'Opéra-Comique un petit ouvrage de Dupaty, l'*Antichambre*. Deux valets enrichis et ridicules étaient bernés par leurs anciens camarades. La

pièce était inoffensive; il se trouva néanmoins des gens pour découvrir dans cette peinture d'antichambre des personnalités sanglantes. La question posée sur ce terrain, cette œuvre légère devenait une montagne. On intrigua auprès de Fouché et l'opéra de Dupaty fut sacrifié à ces scrupules maladroits. Dupaty lui-même ne dut qu'à la protection de Joséphine de n'être pas traité avec la dernière rigueur. L'*Antichambre* devint quelque temps après *Picaros et Diégo*.

L'état des théâtres préoccupait vivement le Premier Consul. Ils continuaient à jouer un répertoire libre jusqu'à la licence. La censure était chargée de les ramener dans des voies plus morales. Quant à relever l'art, Bonaparte espérait arriver à un résultat en remettant en honneur l'ancien répertoire. Il s'occupait sans cesse du Théâtre de la République et suivait ses représentations assidûment; il voulait que les chefs-d'œuvre classiques, montés et joués avec le plus grand soin, servissent de modèle aux jeunes écrivains et modifiassent le goût public. En janvier 1801, il faisait écrire par Chaptal une lettre aux comédiens français, pour les engager à jouer l'ancien répertoire, leur promettant de le retirer bientôt du domaine public, et de leur en assurer l'exploitation. Mais, en revanche, il exigeait d'eux qu'ils ne donnassent plus de ces petites pièces ou de ces vaudevilles sans valeur, qui étaient l'apanage des théâtres infimes. Le Théâtre-Français obéit; les représentations de l'ancien répertoire se succèdent rapidement; mais les théâtres de second ordre ne cessent pas de lui faire une concurrence fâcheuse, jusqu'au décret de 1807.

En 1803, Rœderer, conseiller d'État, chargé de la direction de l'instruction publique, avait dans ses attributions les théâtres. Dans une première circulaire, il s'occupe de la question d'art ; il invite les préfets à veiller à la composition du répertoire sous le rapport littéraire. Quelques jours après, dans une seconde circulaire, il prévient les directeurs qu'ils aient à envoyer tous les trois mois au ministère un répertoire, en dehors duquel ils ne pourront rien jouer, car le gouvernement veut qu'aucune pièce ne soit représentée sur un théâtre sans l'approbation de l'autorité supérieure.

Il y avait parfois entre l'administration et le Premier Consul de ces divergences d'opinions, en tout temps assez fréquentes. L'administration, voyant les choses à un point de vue plus étroit, signale un danger ; mais si, mieux informé, le chef de l'État, qu'il soit consul, empereur ou roi, veut ne pas voir ce danger, la pièce se jouera, et souvent sans inconvénient. En revanche, telle œuvre, jugée innocente par les censeurs qui ne sont pas dans le secret de certaines vues, de certains renseignements, contrariera la politique du gouvernement et elle sera interdite. Ainsi, comme nous venons de le voir, tout l'ancien répertoire reparaissait sur la scène française ; le public et la critique l'entouraient d'une admiration intelligente. Une tragédienne du vieux temps, mademoiselle Raucourt, deux jeunes débutantes, mesdemoiselles Georges et Duchesnois, ranimaient Racine et Corneille au feu de leurs fièvreuses ardeurs ; cependant un chef-d'œuvre restait sévèrement proscrit par le ministre de l'intérieur, ce chef-d'œuvre, c'était *Polyeucte*. Les comédiens français, les

directeurs de province sollicitaient vainement l'autorisation de le reprendre [1]. On voyait dans cette tragédie un dangereux exemple de fanatisme religieux; on craignait quelques applications aux événements de l'heure présente. Le Premier Consul, ne partageant pas ces scrupules, ordonna que l'on montât *Polyeucte* au Théâtre-Français. L'interdit se trouva ainsi levé et ce chef-d'œuvre fut rendu à tous nos théâtres de province. Le Premier Consul, en assistant à la première représentation, avait pu se convaincre de l'innocuité de cette tragédie, qui ne troubla en rien l'œuvre de pacification qui s'accomplissait.

Lorsqu'en 1804 se prépara cette immense expédition, qui des côtes de la France devait conduire toute une armée au pied des falaises de l'Angleterre, les théâtres donnèrent des pièces répondant aux espérances que laissait concevoir cette tentative nationale, si malheureusement avortée. Tandis qu'Étienne faisait jouer aux camps d'Ostende et de Bruges un à-propos militaire : *Une Matinée au camp ou les Petits bateaux*, Alexandre Duval improvisait pour le Théâtre-Français une comédie en cinq actes, dont le sujet était la descente de Guillaume le Conquérant en Angleterre. Ici se présente encore une de ces maladresses des amis trop zélés, qui ressemble à celle déjà commise à propos de l'*Antichambre*. La pièce attira une foule si considérable, que plusieurs journalistes, les spectacles alors étaient moins à leur dévotion, ne purent trouver place. Comme *Edouard en Écosse*, *Guillaume le Conquérant* avait été lu devant le ministre de l'intérieur, Chaptal, qui l'avait

[1] Archives du Ministère d'État.

complétement approuvé. *Guillaume* obtint un demi-succès. Le lendemain, l'auteur et les comédiens travaillaient aux coupures et aux remaniements jugés indispensables, quand survint l'ordre de ne plus jouer ce drame.

Comment un ouvrage connu, approuvé, presque commandé, se trouvait-il frappé d'interdiction? Si le Premier Consul avait assisté au spectacle, comme cela lui arrivait toutes les fois que ses occupations militaires ou politiques le lui permettaient, Duval n'aurait vraisemblablement pas eu à subir ce nouveau malheur. Dans le troisième acte, les compagnons de Guillaume viennent de débarquer; réunis sur la plage, ils prennent leur repas, avant de se mettre en marche. L'un d'eux entonne le chant de *Roland*, chant patriotique, qui ne manquait pas d'une certaine vigueur. Au dernier couplet, Roland tombait sur l'arène, mortellement blessé. Les dévouements aveugles, qui, dans les conceptions du génie qu'ils servent, n'admettent pas que l'on fasse la part des chances mauvaises, voulurent voir dans cette strophe un pronostic fâcheux; ils insinuènent au Premier Consul que l'auteur d'*Édouard en Écosse* avait reproduit les espérances du parti royaliste. Bref, *Guillaume le Conquérant* n'eut qu'une seule représentation.

Cependant peu à peu la langue révolutionnaire allait disparaissant. Dès 1800, chez le Premier Consul, on rétablissait les mots : Monsieur et madame. En l'an XI, l'*Almanach national*, dans un préambule qui caractérise bien l'époque, déclarait qu'à l'égard de tous les citoyens, on employait indifféremment le mot de monsieur ou de citoyen, mais que, quant aux femmes, on se servait toujours du mot madame et jamais de celui de citoyenne.

Ces changements étaient naturellement passés de la société dans la langue du théâtre.

La censure dramatique, transportée du ministère de la police au ministère de l'intérieur, du ministère de l'intérieur à la direction générale de l'instruction publique, retourne au ministère de la police, quand celui-ci est reconstitué à la fin de 1804. Elle entre dans les attributions du bureau de la presse; quatre censeurs, MM. Brousse-Desfaucherets, Lemontey, Lacretelle jeune et Esménard, sont chargés de l'examen des pièces. Depuis que Suard a dû se retirer en 1790, c'est la première fois que la censure, sortant du demi-jour, redevient un des rouages avoués et officiels de la machine gouvernementale. Suard était remplacé par des hommes de talent, d'esprit et de bon sens, qui, connus par leurs œuvres et n'étant compromis par aucun excès révolutionnaire, offraient aux auteurs dramatiques toutes les garanties politiques et littéraires.

Il y a dans l'organisation nouvelle un changement radical, et qui est excellent; une commission est substituée à une individualité. Un avis isolé et sans contrôle sérieux peut être impunément passionné; il peut et doit subir toutes les influences; il est sans défenses contre les récriminations. Voltaire prendra Crébillon à parti, et il aura le beau rôle; Marin sera à bon droit soupçonné d'une entente trop intime avec les auteurs; Suard deviendra l'objet des plus vives attaques. Dans une commission, les individus s'effacent pour laisser la place à une force anonyme contre laquelle s'émoussent les colères de l'amour-propre et de l'intérêt froissés. Dans une commission, les divergences d'opinion, les influences, les petites passions se

combattent, et, pour se mettre d'accord, sont forcées d'arriver à un moyen terme, qui est la vérité. Aussi, ce système, une fois établi, survivra à toutes les perturbations. Chaque gouvernement qui se succèdera en comprendra les avantages et l'adoptera sans hésitation.

Le décret de 1806 achève de régulariser la censure dramatique, en déclarant qu'aucune pièce ne pourra être représentée sans l'autorisation du ministre de la police; c'est sur ce décret, que la censure vivra légalement, jusqu'au mois de septembre 1835. Dans les départements, les préfets devaient envoyer à Paris les manuscrits des pièces nouvelles que l'on désirait représenter; c'était une dérogation à un règlement fait l'année précédente, et qui confiait la surveillance des répertoires de province aux commissaires généraux de police. Ce règlement avait amené des conflits continuels entre les commissaires généraux de police et les maires; les premiers, agissant d'après la loi nouvelle, les seconds, s'appuyant sur la loi de 1790, qui plaçait les théâtres sous la surveillance des municipalités. Le maire de Marseille s'était montré un des plus ardents à soutenir cette lutte[1].

L'obligation de ne jouer que des pièces autorisées par le ministère de la police fut de nouveau consacrée par l'arrêté de 1807, qui, faisant triompher les principes émis neuf ans plus tôt, tant au conseil des Cinq-Cents qu'au conseil des Anciens, ramenait les théâtres à un nombre restreint, mais suffisant alors pour la capitale. Cet arrêté établissait de plus au ministère de l'intérieur un examen tout à fait facultatif. Les directeurs, étant forcés de se

[1] Archives de l'Empire, f. 17. 1299.

renfermer chacun dans un genre spécial, pouvaient soumettre leurs pièces au ministre de l'intérieur, souverain juge de la question de genre; mais son autorisation ne préjugeait en rien la question de censure.

La censure, sous l'Empire, était secondée par le public dans son travail d'épuration morale des théâtres. Il s'était fait une singulière réaction. Après toutes les débauches d'imagination, après tous les dévergondages d'esprit qui s'étaient produits sur les théâtres parisiens pendant plus de dix années, la lassitude et le dégoût s'étaient emparés des spectateurs; se laissant emporter rapidement sur une pente contraire, ils en étaient arrivés à une pudibonderie intolérante. Les gens éclairés gardaient toutes leurs admirations pour les grandes douleurs tragiques, le peuple n'avait d'oreilles que pour les lourds et larmoyants mélodrames. On ne voulait plus rire. Il est curieux de voir les censeurs s'inquiéter de cette pruderie des spectateurs. A propos d'une reprise des *Trois Cousines* de Dancourt, œuvre gaie, mais légère, trois d'entre eux, Lemontey, Esménard, Lacretelle, accusent nettement cette situation de l'esprit public. « Il n'y a pas de mal, pensent-ils, que d'anciennes pièces d'un genre un peu leste, et en possession de plaire, viennent protester contre ce rigorisme nuisible à l'art, et qui n'est pas de la vertu, mais une sorte de pédantisme hypocrite[1]. » Et le gouvernement les approuvait. Gouvernement et censeurs étaient dans le vrai. Si l'on doit se montrer impitoyable pour les œuvres qui portent avec elles un enseignement mauvais, on serait inexcusable de ne

[1] Archives du Ministère d'État.

pas admettre ces gaillardises gauloises, ces grosses plaisanteries, qui font retentir une salle d'un rire franc et sans danger pour les mœurs publiques.

L'heure des personnalités violentes est passée; on en est revenu au respect des individus. Les vieilles familles de France trouvent dans la censure une défense contre toutes ces petites diffamations dramatiques, qui s'appuient, la plupart du temps, sur quelque recueil d'*ana* d'une véracité suspecte. Dès 1804, M. de Lauragais trouve le préfet de police attentif à une plainte qu'il lui adresse, au sujet d'un vaudeville annoncé sous le titre de : *Sophie Arnould et ses Amis*. Lauragais avait été l'ami trop intime de Sophie Arnould, pour n'avoir pas lieu de craindre d'être mis en scène dans ce vaudeville. Le préfet de police demanda des explications au directeur; le *Journal de Paris* publie une lettre écrite par les auteurs, Barré, Radet et Desfontaines, à M. de Lauragais; ils protestent contre l'intention qu'on leur prête; leur pièce s'appellera simplement *Sophie Arnould;* aucun ami de la célèbre artiste ne s'y trouvera compromis.

Sous l'Empire, l'ordre est formellement donné aux censeurs de ne pas laisser les auteurs abuser des personnages ou même des noms appartenant à des familles encore existantes. On supprime Crillon dans une pièce de Merville, *Bois Rosé;* le duc d'Harcourt, dans une comédie de l'Odéon. La *Jeunesse de Richelieu ou le Lovelace français* de Duval avait été interdit. Un théâtre transforme Richelieu en M. de Solanges, et veut faire autoriser la pièce; mais elle était trop connue pour que ce changement de nom ne fût pas dérisoire, et, en vertu de

la jurisprudence adoptée, la *Jeunesse de M. de Solanges* fut refusée,

Les spectacles ne devaient plus songer à exploiter la mise en scène des prêtres et des moines. Le costume religieux n'était plus admis au théâtre. Le *Mariage du Capucin*, une pièce révolutionnaire, avait beau devenir, en passant de Nicolet à l'Odéon, le *Mariage du Pèlerin*, il ne pouvait être autorisé. Le cardinal de Richelieu, dans une comédie, le *Mariage de Corneille*, doit laisser au vestiaire la pourpre romaine. Partout enfin, dans un esprit de conciliation, on écarte du théâtre les personnages qui tiennent à l'Église. En 1813, on refuse un drame dans lequel il y a un rôle de curé : les *Frères sans le savoir*, et le ministre, le duc de Rovigo, écrit, au bas du rapport des censeurs Lacretelle et d'Avrigny, cette décision, qui est en même temps une règle de conduite : « *Refusé.* — Les ministres de la religion sont des personnages trop graves pour être persiflés ; et il faut toujours les présenter comme des objets de vénération et non pas de ridicule [1]. »

Le rôle le plus important de la censure à cette époque fut un rôle politique. On ne voulait point laisser les républicains et les royalistes faire du théâtre le foyer de leurs manifestations. Les pièces, qui caressaient ouvertement les rêves des partis, comme *Édouard en Écosse* ou *Brutus*, ne demandaient pas l'examen d'un œil bien exercé ; mais dans les œuvres les plus inoffensives, les événements, qui se succédaient avec une étonnante rapidité, amenaient à chaque instant des allusions et des rapprochements, que les passions auraient exploités avec bonheur. Maintes fois

[1] Archives du Ministère d'État.

on voulut reprendre *Edouard*, et surtout la *Partie de chasse de Henri IV*. Henri IV, pendant les dernières années du règne de Louis XV, servait, nous l'avons vu, de masque monarchique aux philosophes, qui méditaient le renversement de la monarchie. Aujourd'hui, Henri IV, sur une scène de Paris, ç'aurait été le drapeau blanc, autour duquel se seraient pressés tous les mécontents. La *Partie de chasse*, le *Souper de Henri IV*, la *Bataille d'Ivry*, étaient donc bannis du théâtre. Une comédie nouvelle, *Henri IV et d'Aubigné*, fut refusée à l'Odéon. Le personnage seul de Henri IV motivait ces mesures; car dans d'*Aubigné*, les auteurs, arrangeant leur comédie en opéra-comique, substituèrent François Ier au Béarnais, et l'autorisation fut immédiatement accordée [1].

Le gouvernement, d'ailleurs, était loin de se montrer le moins du monde hostile à la mise en scène des représentants de l'ancienne monarchie; il entendait qu'ils ne parussent sur le théâtre que dans des conditions convenables. Ainsi, un jour, il empêchait le Cirque de représenter le règne douloureux de Charles VI dans un mimodrame, *Tanneguy Duchâtel;* une autre fois, il forçait l'Opéra-Comique à faire remanier un ouvrage, *Françoise de Foix*, dans lequel le roi François Ier jouait un rôle trop malséant. Un scrupule honorable faisait interdire, en 1810, la reprise du *Roi de Cocagne*, la comédie de Legrand. Dans cette pièce, le roi de Cocagne passe longtemps pour fou. Or Georges III venait de tomber en démence, et, malgré l'état de nos relations avec l'Angleterre, on avait le bon goût

[1] Archives du Ministère d'État.

de ne pas laisser se produire sur un théâtre de Paris une aussi triste allusion[1].

L'œuvre royaliste capitale, sous l'Empire, est la tragédie de Raynouard, les *États de Blois;* les *Templiers* avaient eu un succès si éclatant, que la pièce nouvelle du poëte était impatiemment attendue. Le duc d'Otrante voulut lire le premier les *États de Blois;* il en fut satisfait. Les censeurs, à leur tour, laissant de côté toutes les susceptibilités à l'endroit de Henri IV, pensèrent que l'ouvrage de Raynouard montrait le pouvoir royal sous un jour heureux. Enfin, l'Empereur désira en prendre connaissance par lui-même. Il trouva le sujet mauvais, les personnages faux, la conception maladroite; mais, au point de vue politique, il ne crut pas qu'il y eût de danger à laisser jouer ce drame historique. Toutefois il voulut qu'il fût représenté sur le théâtre de Saint-Cloud, avant d'accorder l'autorisation définitive pour le Théâtre-Français.

Raynouard, dans cette œuvre, avait cherché à donner un tableau exact et complet des intrigues et de la situation de la ligue à l'époque des États. Henri III ne paraissait pas; l'action était renfermée entre le duc de Guise, Henri de Navarre et la reine mère. Le but de Raynouard semblait vouloir être un but conciliateur, comme le prouvent les vers qui terminent la pièce :

> Voilà donc les effets des discordes civiles!
> Ah! puissent les Français, rassurés et tranquilles,
> Conservant de leurs maux un salutaire effroi,
> Se rallier autour du trône et de la loi!

[1] Archives du Ministère d'État.

L'Empereur écouta la pièce attentivement et sans trahir ses impressions; mais son opinion sur la portée politique de cet ouvrage était complétement changée. « Cette circonstance, disait-il le soir même, me confirme, ce que chacun sait, qu'il est une énorme différence entre la lecture et la représentation d'une pièce. J'avais cru d'abord que celle-ci pouvait passer; ce n'est que ce soir que j'en ai vu les inconvénients. Les éloges prodigués aux Bourbons sont les moindres, les diatribes contre les révolutionnaires sont bien pires. M. Raynouard a été faire du chef des Seize le capucin Chabot de la Convention. Il y a dans sa pièce pour tous les partis, pour toutes les passions. Si je la laissais donner dans Paris, on pourrait venir m'apprendre que cinquante personnes se sont égorgées dans le parterre. De plus, l'auteur a fait de Henri IV un vrai Philinte, et du duc de Guise un Figaro, ce qui est trop choquant en histoire. Le duc de Guise était un des plus grands personnages de son temps avec des qualités et des talents supérieurs, auquel il ne manqua que d'oser pour commencer dès lors la quatrième dynastie. De plus, c'est un parent de l'Impératrice, un prince de la maison d'Autriche, avec qui nous sommes en amitié, dont l'ambassadeur était présent ce soir à la représentation. L'auteur a plus d'une fois étrangement méconnu les convenances[1]. » Le duc d'Otrante reçut l'ordre de ne pas autoriser les *États de Blois;* la pièce ne put être ni jouée, ni imprimée. Des copies manuscrites coururent tout Paris, et l'opposition royaliste se les arracha. L'importance

[1] *Mémorial de Sainte-Hélène.*

politique, que cette tragédie prendra en 1814, prouve que l'Empereur ne s'abusait pas sur sa véritable portée.

Les drames révolutionnaires avaient été écartés du théâtre. La *Mort de César*, *Rome sauvée*, *Brutus* ne se donnaient plus, du moins sur le Théâtre-Français; car on voit l'Empereur faire jouer *Brutus* à Saint-Cloud, tandis que le ministre de la police refuse aux comédiens l'autorisation de reprendre cette tragédie. Dans les pièces nouvelles, on enlevait tous les prétextes à manifestation. Un drame, imité de Kotzebue, sur Hugo Grotius, le républicain hollandais, est interdit. Le répertoire de Chénier disparaît de la scène. Dans l'*Othello* de Ducis, quelques vers de la huitième scène du premier acte sur la république sont retranchés. Il y avait encore chez les écrivains, et dans le public, un tel dégoût pour une forme gouvernementale dont on venait de faire une si fâcheuse expérience, que les auteurs, croyons-nous, auraient prêché dans le désert, et que leurs déclamations n'auraient point trouvé d'écho. Voulait-on reprendre *Tarare*, le théâtre commençait tout d'abord par supprimer l'amphigouri philosophique, qui sert de prologue à la pièce et accuse plus nettement la thèse sociale que Beaumarchais a voulu plaider.

On a vu Suard défendre Louis XVI contre les platitudes et les flagorneries courtisanesques des faiseurs de vers et de pièces de circonstance. Les censeurs impériaux eurent à sévir dans des cas semblables, estimant à juste titre que ces flatteries maladroites n'ont que des inconvénients[1]. On refuse, au Théâtre-Français, une héroïde de Riboutté,

[1] Archives du Ministère d'État.

Astrée, composée pour le mariage de Marie-Louise. A l'Opéra, en 1809, on empêche un ballet, la *Fête de Mars*. Mars était Napoléon, et cette allégorie dansante et mimique reproduisait l'histoire des dix dernières années. Sous la Restauration, la même lutte s'établira entre le gouvernement et ces prôneurs dramatiques. Encore, si ces Tyrtées au petit pied obéissaient à une conviction! si leur enthousiasme, à de rares et honorables exceptions près, ne cachait pas un intérêt, intérêt d'argent chez les uns, intérêt de gloriole ou de faveur chez les autres. Mais, hélas! quelle collection étrange ce serait que celle de toutes les pièces de circonstance composées depuis soixante ans! Nous aimons à croire que nous nous trompons; mais nous sommes persuadé que l'on trouverait plus d'un vaudeville et plus d'une cantate, dont les transformations présenteraient une histoire édifiante et curieuse.

Notre théâtre occupe, depuis le milieu du dix-huitième siècle, un tel rang en Europe, il a conquis une influence si grande, que les nations étrangères ont toujours l'œil ouvert sur les spectacles de Paris, et que les ambassadeurs se préoccupent vivement de tout ce qui peut intéresser leur patrie. Avant 1789, l'interdiction de plus d'une pièce, avons-nous vu, fut imposée par ces susceptibilités diplomatiques. Il en sera de même sous l'Empire, sous la Restauration, sous le gouvernement de Juillet.

La Comédie-Française désire reprendre, en 1808, le *Gustave Wasa* de Piron; on lui en accorde l'autorisation. Les combinaisons de répertoire font reculer cette reprise. Sur ces entrefaites, survient en Suède la révolution qui renverse Gustave IV et met sur le trône Charles XIII. Ces

événements rendent inopportune la représentation d'une tragédie, qui montre un roi de Suède, du nom de Gustave, chassé de son trône et le reconquérant à l'aide d'un soulèvement du peuple et de la milice. Piron sera sacrifié aux nécessités politiques, et *Gustave Wasa* ajournera sa rentrée sur la scène française. Les événements d'Espagne écartaient du théâtre tout sujet espagnol. Briffault travaillait à une tragédie empruntée aux vieilles légendes de ce pays. Sans attendre une décision qu'il prévoyait sans peine, il transforma *Don Sanche*, roi de Léon et de Castille, en *Ninus II*, roi des Assyriens; l'Assemblée des cortès devint le Conseil des mages.

Deux des principaux écrivains dramatiques de l'Empire, Jouy et Étienne, ont eu chacun des démêlés avec la censure. Jouy raconte dans la préface de *Bélisaire*, une tragédie dont nous aurons à parler quand nous arriverons au règne de Louis XVIII, que, dix ans plus tôt (1809), ayant formé le dessein de mettre à la scène les infortunes du héros byzantin, il avait consulté un haut fonctionnaire, avant de commencer son ouvrage. Celui-ci l'avait détourné de traiter un pareil sujet. Dans *Bélisaire*, les ennemis du gouvernement se plairaient à reconnaître le général Moreau, et la victime de l'empereur Justinien recevrait des applaudissements, qui iraient à l'adresse du proscrit, qu'un boulet français devait bientôt frapper aux côtés des souverains ennemis, dont il s'était fait le soldat. Cette préoccupation avait récemment amené l'interdiction de la reprise des *Amants généreux* de Rochon de Chabannes, pièce dans laquelle un général prussien jouait un rôle analogue à celui de Bélisaire. Jouy tint pour bon le

conseil et ajourna l'exécution de l'œuvre qu'il avait rêvée.

Pendant sa jeunesse, le poëte avait longtemps séjourné dans les Indes, et il en avait rapporté un triste souvenir de la domination anglaise; il voulut faire passer dans une tragédie toute son indignation pour le despotisme brutal des conquérants, toutes ses sympathies pour les princes indigènes, qui défendaient leur patrie contre l'envahissement des Anglais. Il choisit, pour personnifier l'effort suprême et héroïque des populations indiennes, une physionomie caractéristique, le roi de Mysore, le célèbre Tippo-Saëb.

Jouy croyait, et il était de bonne foi, qu'un pareil sujet n'offrirait aucun danger et que dans l'état de nos relations avec l'Angleterre (1811), on n'aurait pas de ménagements à garder vis-à-vis d'elle. Toutefois il commença par soumettre sa pièce au ministre. Le duc de Rovigo lui répondit qu'il ne doutait nullement de ses intentions patriotiques; mais il trouvait déplacée une tragédie dont le sujet était le triomphe de nos éternels ennemis et l'affermissement de la puissance colossale des Anglais dans l'Inde. L'événement, de plus, était trop récent; il était presque contemporain; « des personnes vivantes encore y ont contribué; il réveille à la fois, et le souvenir de Louis XVI, allié de Tippo-Saëb, et le souvenir du parti révolutionnaire, qui avait envoyé des agents dans l'Inde. Sous Louis XIV, on avait trouvé que Bajazet était un sujet trop récent, et cependant la politique du gouvernement français était étrangère à l'histoire de Bajazet, tandis qu'elle était liée à la destinée de Tippo-Saëb. Il était donc impossible d'éviter

soit des applications, soit des souvenirs douloureux[1]. »

Jouy insista pendant deux ans, sans obtenir que le ministre revînt sur sa décision. Enfin, en 1813, sa tragédie fut envoyée aux censeurs, qui ne s'opposèrent pas à ce qu'elle fût jouée. Napoléon assistait à la première représentation. Beaucoup de passages furent saisis et applaudis avec affectation. Le lendemain matin, Talma était appelé aux Tuileries. L'Empereur ne lui parla pas des allusions; mais, prenant le drame corps à corps, il en fit une critique des plus vives et des plus justes; il ne se contentait pas de mettre le doigt sur les côtés faibles du drame, il indiquait le parti que l'auteur aurait dû tirer de la vie même de son héros. Ces observations étaient si claires, si précises, si convaincantes, que Jouy, tout en nous les transmettant, avoue qu'il fut sur le point de retirer sa pièce pour la refaire, en suivant le plan nouveau que venait de lui suggérer Napoléon. Il recula devant le travail, et les représentations suivirent leur cours.

Étienne eut moins de bonheur. Il venait de composer une grande comédie de mœurs, l'*Intrigante*. Cet ouvrage, qui n'est pas sans valeur, avait été approuvé par les censeurs; peu de changements avaient été demandés, dit le poëte. On avait enlevé quelques traits contre les Allemands; par égard pour l'impératrice Marie-Louise, on ne laissait pas ridiculiser ses compatriotes sur la scène. On avait supprimé, et Étienne s'était exécuté volontiers, ce vers :

La fortune s'attache aux pas de nos guerriers.

Au lendemain de la campagne de Russie, ce trait pou-

[1] Jouy, Œuvres complètes : *Théâtre; préface de Tippo-Saëb.*

vait devenir une lugubre ironie. L'*Intrigante* réussit ; elle avait déjà été jouée plusieurs fois, quand l'Empereur la fit représenter sur le théâtre de Saint-Cloud. Voici ce qu'était la pièce : Une intrigante, la baronne de Grandcour, a pour frère un riche manufacturier, Dorvillier. En l'absence de son frère, elle a révolutionné sa maison et y a introduit des parasites de toutes sortes. Elle veut marier la fille de Dorvillier à un homme de la cour, le comte de Saint-Fart. Le père de famille, esprit sensé, se révolte, met à la porte sa sœur en compagnie de ses amis et de Saint-Fart, puis marie sa fille à celui qu'elle aime. Dans cette œuvre, la cour était souvent en jeu; on en parlait sans cesse. Étienne raconte, en outre, que l'on voulut voir dans la pièce une allusion à certains mariages de filles de l'ancienne noblesse ou de très-riches roturières avec des nobles de nouvelle origine. Ces mariages excitaient toutes les colères et toutes les railleries de l'opposition royaliste ; elle aurait dû songer pourtant que, dans des unions pareilles, si quelqu'un jouait un rôle fâcheux, c'était moins l'épouseur, heureux parvenu, qui, sur les champs de bataille, venait de conquérir un nom, que le père de famille qui consentait à donner sa fille, bien convaincu qu'il la sacrifiait. Cette donnée devait être exploitée très-spirituellement vingt ans plus tard dans un joli vaudeville, la *Savonnette impériale*. Que ce soit cette allusion, que ce soient les plaisanteries sur la cour, qui aient froissé l'entourage de l'Empereur, en somme on fit si bien ressortir devant lui les inconvénients un peu imaginaires, croyons-nous, de cette comédie, que le Théâtre-Français reçut l'ordre de cesser les représentations de l'*Intrigante*

Cependant l'heure de la catastrophe approche. Après des années de gloire et de grandeur, voici venir les jours des revers. Nous sommes au commencement de 1814. La guerre n'est plus sur le plateau de Rivoli, dans les plaines d'Iéna, aux rives du Niémen. L'Europe coalisée marche sur la France ; le canon tonne à quelques lieues de la capitale; les caissons ennemis roulent sur le pavé de nos routes; les cavaliers cosaques et prussiens pillent nos villages ; chaque jour, le cercle de fer, qui nous enlace et nous étreint, va se resserrant. Le théâtre a gardé la trace du mouvement de l'esprit public à Paris, en ces heures pénibles. Sur toutes les scènes retentit le cri d'alarme. On cherche, dans l'histoire, les crises analogues que le pays a dû traverser ; Philippe Auguste, saint Louis, Charles Martel, Bayard, Jeanne Hachette, sortent de leur tombe pour redire par quel élan national on chasse l'étranger du sol de la patrie. A l'Opéra, dans l'*Oriflamme*, l'auteur de l'*Intrigante*, Étienne, essaye de faire de l'antique bannière de France le signe de ralliement en cette heure suprême. Aux Variétés, Rougemont, le royaliste de demain, fait chanter des couplets, dont le refrain est :

> Soldats, ne laissez pas toucher
> A l'empire de Charlemagne.

Au milieu de l'effervescence générale et du déchaînement des partis, la censure, sans empêcher les théâtres de seconder le mouvement national, écartait de la scène toutes les discussions sur le principe même du gouvernement. On laissait reprendre, à l'Odéon, le *Siége de Calais*, devenu pièce de circonstance; mais on supprimait les

vers qui auraient pu servir de prétexte aux démonstrations royalistes. A l'Odéon également, on interdisait le *Ruban de nuit ou les Petites Querelles politiques.* Dans cette comédie, un mouchoir couleur de feu, comme l'oriflamme, et un ruban blanc, symbolisaient l'empire et la monarchie. En ces jours d'anxiété et d'agitation, de semblables discussions sur la scène étaient impossibles[1].

Napoléon, trahi par la fortune, s'éloigne de Paris. Un gouvernement nouveau va le remplacer; nous disons un gouvernement, car pour les hommes, ceux-là même qui naguère chantaient ou combattaient pour l'Empereur, vont mettre au service de la monarchie leur talent et leur épée. Il n'est pas, que nous sachions, de lecture plus propre à nous montrer sous un triste jour l'espèce humaine, que celle des journaux de 1814 et de 1815. Il y a dans certains faits, perdus négligemment dans quelque colonne d'une vieille feuille élimée par le temps, plus d'enseignement et plus d'éloquence que dans tous les traités des philosophes. Le théâtre, comme toujours, est le premier à nous révéler ces évolutions de l'opinion publique et ces défaillances.

Napoléon est encore à Fontainebleau, que l'Opéra reçoit solennellement l'empereur Alexandre et le roi de Prusse. On doit jouer le *Triomphe de Trajan ;* mais l'empereur de Russie refuse d'entrer dans la salle, si l'on joue cet opéra. Sa modestie ne lui permet pas de se laisser traiter de Trajan ; disons mieux, la pièce, qui n'a encore pu être corrigée, respire trop le bonapartisme. Alors on substitue la

[1] Archives du Ministère d'État.

Vestale au *Triomphe de Trajan*. Les deux monarques étrangers sont les héros de cette soirée, et Lays, un des premiers sujets, chante, sur l'air de : *Vive Henri IV*, des couplets commençant ainsi :

> Vive Guillaume
> Et ses guerriers vaillants, etc., etc.
> . . . .
> Vive Alexandre!
> Vive ce roi des rois, etc., etc.

Jamais le théâtre n'aura mieux servi les passions du jour qu'à cette époque.

C'était le gouvernement provisoire qui s'occupait des spectacles; le commissariat général de police lui proposait les décisions. Le 4 avril, M. Anglès écrit au prince de Bénévent pour lui demander de faire reprendre, sans délai, différentes pièces, *dont la représentation serait utile à la direction de l'esprit public*[1]. Ces pièces étaient à la Comédie-Française, la *Partie de chasse de Henri IV*, l'*Anglais à Bordeaux*, *Édouard en Écosse*, *Héraclius ;* à l'Opéra-Comique, la *Bataille d'Ivry*, *Pierre le Grand*, *Gabrielle d'Estrées*. Le prince de Bénévent ordonna l'exécution immédiate de cette mesure politique. Toutefois, *Édouard en Écosse* devra être soumis à un nouvel examen. Quant à *Héraclius*, on rétablira le texte de Corneille, qui, sous l'Empire, avait été modifié. En effet, toutes ces pièces reparaîtront tour à tour, et chacune fournira son contingent d'allusions. Quelques-unes même seront reprises avec so-

[1] Archives du Ministère d'État.

lennité; la *Partie de chasse de Henri IV*, par exemple. *Athalie* deviendra une pièce de circonstance.

Les censeurs Lemontey, Lacretelle, d'Avrigny, restent à leur poste. D'Avrigny avait succédé à Brousse-Desfaucherets. Esménard n'avait pas encore été remplacé. Toutes les pièces défendues naguère, les *États de Blois*, *Henri IV et d'Aubigné*, les comédies sur le Béarnais doivent être autorisées aujourd'hui. Il serait difficile de dire combien de fois, à cette époque, Henri IV a été mis au théâtre. Tous les soirs, il paraissait sur quelque scène. De la Comédie-Française à Franconi, c'était un concert d'adulations, dont les événements nous ont déjà révélé le secret. Henri IV, c'était le drapeau de la monarchie; de plus, il avait eu à subir les rigueurs du précédent gouvernement. Or, comme le dit Martainville, au début d'un de ses feuilletons, avoir été proscrit par Bonaparte, est aujourd'hui un titre d'honneur pour un homme, comme pour un ouvrage.

Les censeurs défendent ce qu'ils ont autorisé. Le jour où l'Opéra veut reprendre le *Triomphe de Trajan*, cet ouvrage doit être remanié. Ce travail fut fait par M. Vieillard[1]. Les principaux changements portèrent sur le troisième acte, dans lequel le prince dace Sigismar, qui avait fait sa soumission, était pris en flagrant délit de conspiration. L'empereur, brûlant la lettre qui prouvait le crime, disait :

César n'a plus de preuve, et ne peut condamner.

Cette action, ce mot, rappelaient la conduite de Napo-

[1] Le *Triomphe de Trajan*, édition de 1815.

léon vis-à-vis de M. de Hatzfeld, en 1806. Ce dernier, chargé du gouvernement de Berlin, après la bataille d'Iéna, avait profité de sa position nouvelle pour renseigner l'ennemi sur la marche de nos armées. Napoléon tenait dans ses mains la preuve de cette trahison. Touché du désespoir de madame de Hatzfeld, il jeta au feu la lettre accusatrice, en lui disant : « Votre mari est libre. Je n'ai plus de preuve. » L'allusion était devenue un crime, et le vers séditieux fut remplacé par cette invocation banale :

C'est à vous seuls, grands dieux, à punir les coupables,
Je n'use de vos droits que pour leur pardonner.

Dans tous les endroits où le mot de César pouvait rappeler l'Empereur, on le fit disparaître, et on lui substitua celui de Trajan. Au second acte, se trouvait une de ces scènes triomphales, qui sont pour l'Opéra des prétextes à mise en scène. On voyait des groupes d'esclaves portant des bannières, sur lesquelles on lisait les inscriptions suivantes : la *Dacie conquise ;* — les *Sarmates vengés ;* — les *Scythes repoussés*. Les prêtres de Mars portaient les images des dieux des vaincus. On appelait Trajan :

Les délices de Rome et l'arbitre des rois.

En parlant de ses soldats, on disait :

La Nubie embrasée a conservé leur trace,
Et les glaces du Nord ont tremblé sous leurs pas.

Mise en scène et vers durent disparaître. Partout, on s'efforça de renverser l'allusion, et de mettre Louis XVIII

au lieu et place de Napoléon. A des vers sans signification, on substitue ceux-ci :

TRAJAN.

A ces transports touchants, à ces cris d'allégresse,
Peuple, mon cœur répond par les mêmes transports.
Je retrouve enfin sur ces bords
Des enfants si longtemps ravis à ma tendresse!

Si nous nous sommes arrêté un peu longuement sur cet opéra, c'est qu'il nous semble un des plus curieux exemples du double rôle politique que les révolutions peuvent imposer à une pièce, et que ces changements peignent bien l'époque.

Étienne songea à faire reprendre l'*Intrigante* sur les théâtres des départements [1]. « M. Étienne, dit une note administrative adressée au ministre de l'intérieur, note contre-signée du ministre, M. Beugnot, M. Étienne, membre de l'Institut, écrit à Votre Excellence pour la prier de lever la défense, faite par l'ancien gouvernement, de jouer l'*Intrigante*, comédie en cinq actes de sa composition. » Les censeurs durent relire la pièce, bien que, jadis, ils l'eussent approuvée sans difficulté. Lacretelle et Lemontey donnèrent leur approbation. Alors le comte Beugnot écrivit à Étienne la lettre suivante : « J'ai l'honneur de vous annoncer que, par une circulaire en date de ce jour (18 juin 1814), MM. les préfets des départements sont prévenus que les représentations de la comédie de l'*Intrigante* sont autori-

[1] *Œuvres d'Étienne*, édition de M. François. — Archives du Ministère d'État.

sées sur tous les théâtres de province. Sous un prince éclairé et ami des lettres, les hommes qui les cultivent avec succès, ont des droits particuliers à sa protection, et je m'estime heureux d'avoir trouvé l'occasion de seconder les vues de Sa Majesté, en faisant, dans cette circonstance, quelque chose qui vous est agréable. »

Étienne ne crut pas devoir accepter cette autorisation, et il écrivit, dans un journal, une lettre de refus étrange, incompréhensible. Après avoir raconté l'historique de sa pièce sous l'Empire, après avoir reproduit la lettre de M. Beugnot, il s'exprime ainsi : « Il ne me convenait point, dans ma position, de fonder le succès d'un ouvrage sur le souvenir de la proscription dont il avait été frappé par un gouvernement sous lequel j'étais employé. Quand ces mots : défendu sous tel ou tel régime, auront perdu leur influence, je me déciderai peut-être à remettre l'*Intrigante* sous les yeux du public. Mais jusque-là, je garderai soigneusement cet ouvrage dans mon portefeuille, résolu de ne point donner lieu, par ma faute, à des réflexions désobligeantes pour celui dont j'ai reçu des bienfaits. La défense d'une comédie n'est pas un malheur pour un auteur dramatique, mais l'ingratitude est un malheur pour tout le monde. »

Ce sont là de beaux sentiments. On ne saurait trop louer ce langage ferme et élevé. Mais comment le concilier avec la demande faite au ministre? Est-il un instant possible d'admettre que le comte Beugnot ait été victime d'une mystification? que Lacretelle et Lemontey aient été également trompés? Ne faut-il pas croire plutôt à quelque revirement rapide dans l'esprit d'Étienne, revirement qui

s'explique et se comprend en ces heures de fièvre et d'agitation?

Le 30 mai 1814, avait eu lieu la représentation des *États de Blois*. La tragédie de Raynouard n'obtint qu'un demi-succès. Toutes les allusions, qui, deux ans auparavant, avaient motivé les colères de l'Empereur, furent saisies. Toutefois, des sifflets protestèrent contre ces applaudissements politiques. On en était déjà à une période moins enthousiaste. Les lois sur la presse se préparaient; de plus, le public commençait à se fatiguer des dithyrambes qui, depuis le mois d'avril, se déclamaient, se chantaient, se dansaient, se mimaient sur tous les théâtres de Paris. Aussi, à la fête du roi, un à-propos de Jouy, *Pélage ou le Retour d'un bon roi*, n'aura qu'un médiocre succès. Ce qui indique encore mieux le changement qui s'est fait dans l'opinion publique, c'est le refus par la censure de l'*Ami des lois* de Laya[1]. Cette œuvre, qui avait joué un si grand rôle au mois de janvier 1793, se trouvait trop républicaine au mois d'août 1814; et on craignait qu'elle ne blessât des amis de fraîche date, dont on tenait à ménager les susceptibilités.

On n'en était plus à chanter sur les théâtres de Paris les louanges des alliés. A propos d'une tragédie, le *Siége de Rouen*, les censeurs constatent les mauvaises dispositions que le public manifeste contre l'Angleterre dans tous les théâtres[2]. Le spectacle de la prise de Rouen par Henri V, pensent-ils, serait une occasion pour le parterre de montrer violemment son antipathie pour le peuple an-

[1] *Journal de Paris.*
[2] Archives du Ministère d'État.

glais, et des manifestations de ce genre seraient impolitiques, au moment où allait se réunir le congrès de Vienne. Le comte Beugnot, plus initié encore que les censeurs au véritable état de l'esprit public, approuva leurs scrupules, et la malheureuse tragédie fut sacrifiée au respect pour l'Angleterre.

On voit, sous la première Restauration, reparaître Suard. L'ancien censeur revendique, comme un apanage, le poste qu'il occupait avant la Révolution. Par l'entremise de M. Malouet, il obtient du directeur général de la police, le comte Beugnot, non pas d'être rétabli, comme unique censeur, ainsi qu'il le désirait, mais d'être adjoint à MM. Lemontey, d'Avrigny, Lacretelle. Le traitement de Suard fut pris sur celui de ses collègues; en ces moments de trouble, l'état du budget ne permettait pas de créer une place nouvelle. Les censeurs réclamèrent vivement contre l'arrêté qui nommait Suard dans ces conditions. Le ministre alors s'entendit avec le chancelier : Suard fut porté pour 3,000 fr. sur la liste des pensions; en outre, il fut nommé censeur honoraire. « En cette qualité, lui écrivait le ministre, vous jouirez d'un traitement de 2,000 fr. et de toutes les prérogatives attachées à la place. Vous n'aurez aucune fonction à remplir, ajoutait le ministre, et notre littérature, dont vous êtes un des derniers ornements, ne sera pas privée du temps que vous pouvez encore donner au travail. » L'ancien censeur accepta avec plaisir cette position exceptionnelle, qu'il se plaisait à considérer comme la récompense de ses anciens services, et il se contenta de toucher les appointements, sans prendre jamais la moindre part aux travaux de la censure.

Tout d'un coup le bruit se répand que Napoléon, débarqué à Cannes, marche sur Paris. Dès que la nouvelle ne peut plus être mise en doute, les théâtres cessent de représenter toutes les pièces royalistes et se renferment dans un répertoire étranger à toute politique. Après le 20 mars, les théâtres ne jouent pas d'ouvrages de circonstance. Comment les vaudevillistes, qui naguère célébraient les fêtes de l'Empire, qui plus récemment avaient chanté la Restauration, comment ces coupletiers complaisants se sont-ils abstenus? Quand on suit les spectacles du mois de mars et des premiers jours d'avril, à peine trouve-t-on quelques airs de circonstance chantés sur un théâtre. Aucun à-propos! Aucune cantate! partout le silence le plus complet. Ce silence est à l'honneur du gouvernement.

Dans ces heures de crise, le théâtre ne devait pas être ouvert à toutes les passions; elles se fussent jetées avec ardeur dans cette arène. Le ministre de la police défendit aux censeurs d'examiner aucun à-propos. « Les intentions de Son Excellence nous prescrivent d'ajourner l'examen de toute pièce relative aux circonstances, et, conformément à ses ordres, nous n'avons point appelé son attention sur deux pièces de ce genre destinées aux théâtres de Paris et présentées à notre examen [1]. » Ainsi s'exprimaient les censeurs le 6 avril 1815. On renvoya au théâtre de Lyon un vaudeville intitulé : le *Retour du héros ou le Bonheur rendu à la France*. On approuva la décision du commissaire extraordinaire de police en mis-

[1] Archives du Ministère d'État.

sion à Toulouse, qui avait interdit dans cette ville un drame en quatre actes : le *Triomphe de Léon*. Léon était Napoléon, Clovis Louis XVIII, le duc de Bohême le duc d'Angoulême, le comte d'Angoumois le comte d'Artois, Toult le maréchal Soult. On pensait avec raison que de pareilles élucubrations n'étaient pas faites pour calmer les partis.

La censure avait pour mot d'ordre d'écarter du théâtre tout ce qui était de nature à exciter les passions populaires; mot d'ordre utile; car il est toujours des esprits, plus maladroits que malveillants, pour trouver les sujets les plus étranges. En ces jours de fièvre, où l'exaltation ne connaissait plus de bornes et était capable de tous les crimes, un auteur eut l'ingénieuse idée de vouloir faire jouer un drame sur *Judith, l'inspirée de Béthulie*[1]. De pareils exemples de fanatisme ne peuvent être mis à la scène que dans des temps calmes où les spectateurs demandent au drame ou à la comédie un plaisir de l'esprit et non une excitation politique. On refusa d'autoriser le drame de *Judith*, qui, de plus, s'adressait au parterre d'un des théâtres du boulevard.

Vers la fin d'avril, le gouvernement fit une exception à son principe de sévérité, en autorisant une allusion générale à l'Empereur dans un mélodrame de la Gaîté : *Bélisaire*. Voilà à peu près la seule trace que le théâtre ait gardée des dernières heures du premier Empire. La partie qui se joue est trop grave et trop décisive, pour que les poëtes et les vaudevillistes aient le droit de faire entendre

[1] Archives du Ministère d'État.

leurs faciles psalmodies. L'Empereur va à l'Opéra quelque temps après son retour à Paris, c'est une marche grave et presque religieuse de Lesueur, qui salue son entrée, et non les airs accoutumés. L'ennemi s'avance de tous les côtés, Napoléon court à Fleurus, à Ligny, à Mont-Saint-Jean ; les bataillons volent à la frontière : le théâtre reste muet. Dans ce silence absolu, succédant au cliquetis de paroles et de chansons adulatrices dont les spectacles ont retenti pendant un an, dans ce silence imposé par la volonté souveraine à toutes les bassesses intéressées, il est, ce nous semble, quelque chose de tristement solennel. Nous aimons, à cette heure suprême, cette suppression des vulgaires flatteries; Napoléon n'aurait rien gagné à laisser chanter ses louanges par ceux mêmes peut-être qui, peu de jours auparavant, avaient célébré la Restauration ; il nous a épargné le spectacle toujours douloureux de quelques palinodies nouvelles.

CHAPITRE VIII

LA CENSURE SOUS LA RESTAURATION.

Les alliés à Paris. — *Tancrède.* — Pièces de circonstance. — La *Pie et le Drapeau.* — La *Mort de César*, de Voltaire; *César*, de Royou. — Le public sous la Restauration. — *Germanicus.* — Mesures prises. — L'*Esprit de parti ou la Réconciliation.* — La *Famille Glinet.* — Proscription absolue de la mise en scène de l'Empire ou de la République. — Le mouvement bonapartiste au théâtre. — *Bélisaire.* — Les allégations de Jouy. — *Édouard en Écosse*, à Lorient. — Dernier travestissement de *Tarare.* — Nouvelle interdiction de l'*Ami des lois.* — Une brochure de M. Laya. — Le *Tibère*, de Chénier. — Assassinat du duc de Berry. — Révision de toutes les pièces du répertoire. — Les *Petites Danaïdes* et *Calas.* — La *Démence de Charles VI.* — Mort de Napoléon. — *Sylla.* — Le roi de Rome. — Le *Régulus*, d'Arnault. — Interdiction du *Régulus*, de Dorat. — Les suppressions du *Mariage de Figaro.* — Les acteurs anglais à Paris en 1822 et en 1827. — Modification dans l'organisation de la censure. — Passages rétablis à la représentation. — Suspension d'*Attila.* — Réimpressions innombrables des œuvres philosophiques du dix-huitième siècle. — Voltaire banni du théâtre. — Le *Cid d'Andalousie.* — *Léonidas.* — *Julien dans les Gaules.* — Le *Complot de famille.* — La *Princesse des Ursins.* — La guerre d'Espagne au théâtre.

Charles X. — *Les personnalités.* — *Victorin*, de Théaulon. — Autorisation des pièces interdites sous le règne précédent. — *Germanicus.* — *Bélisaire.* — Le *Cid d'Andalousie.* — Le *César*, de Royou. — Le parterre de l'Odéon. — Les étudiants et les auteurs. — Une lettre de Romieu et de Bayard. — Pièces en l'honneur de la jeunesse. — L'*Écolier d'Oxford.* — Les *Nouveaux Adelphes.* — La *Coutume allemande.* — Le prologue des *Nouveaux Adelphes.* — Le mouvement religieux. — *Tartufe.* — La *Barbe de capucin.* — Loi sur la presse. — Protestation de l'Académie. — Destitution de Lacretelle. — Nouveaux censeurs. — Laya, Briffault, Chéron. — M. Delaforest, sa position. — La censure devient moins sévère. — Les sujets révolutionnaires sont admis. — La *Muette*

de Portici et *Masaniello.* — *Marino Faliero.* — Le *Complot de famille.* — Une *Journée d'élections.* — Les *Bêtises de l'année*, revue de 1828. — Le romantisme et la censure. — *Marion Delorme.* — M. de Martignac — Demande de M. Hugo. — *Hernani.* — Un article du journal des *Débats.* Lettre de M. Briffault. — Le rapport des censeurs. — Le *Cid d'Andalousie.* — Le *Balafré.*

Dès le lendemain de leur seconde rentrée aux Tuileries, les Bourbons se trouvèrent en présence de difficultés qui naissaient de leur restauration même. Revenus en France à la suite des cohortes de l'Europe coalisée, ils avaient à se défendre contre l'impopularité qui s'attachait à leur entourage étranger. En même temps, ils avaient à combattre la platitude de leurs amis de date récente et l'animosité des deux partis abattus : le parti bonapartiste d'une part, le parti révolutionnaire de l'autre.

On veillait à ne laisser jouer sur le théâtre rien qui pût offusquer les officiers ennemis, qui encombraient nos salles de spectacle. On revoyait l'ancien répertoire à ce point de vue tout nouveau. Dans *Tancrède*, on supprimait ces quatre vers :

Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dévore;
Et nos champs, malheureux par leur fécondité,
Appellent l'avarice et la rapacité
Des brigands du Midi, du Nord et de l'aurore.

Il se trouva des théâtres de province pour oser envoyer des à-propos en l'honneur de l'invasion, les théâtres de Sedan et de Montpellier entre autres. Au milieu de l'agitation des esprits, la prudence, si ce n'étaient le bon goût et l'honneur national, ne pouvait permettre de tolérer de pareils sujets. Mais la maladresse et la niaiserie des zélés ne connaissent pas de bornes.

Pour fêter la rentrée de Louis XVIII, un vaudevilliste n'avait-il pas imaginé de faire une petite pièce, la *Pie et le Drapeau*, dans laquelle une pie, s'élançant au haut d'un clocher, arrachait deux des couleurs du drapeau de Marengo et d'Iéna, au cri de : Vive le roi ! Cette façon ridicule de mettre en scène un changement d'étendard, qui n'était pas alors un des moindres prétextes d'irritation, fut repoussée par le gouvernement. Un auteur, non moins intelligent, faisait rouler tout un vaudeville sur une querelle entre deux officiers appartenant, l'un à la garde impériale, l'autre aux gardes du corps. L'entrée des coalisés mettait fin à la discussion, et l'officier impérial se ralliait au régime nouveau. Une pareille controverse aurait été aussi nuisible au pouvoir qui l'aurait autorisée, que dangereuse pour l'ordre public, en ces jours de trouble[1].

Toutes les pièces jouées depuis 1789 furent soumises à un examen nouveau, et partout on s'efforça de substituer l'idée royaliste aux idées républicaines. Il est inutile de dire que les œuvres révolutionnaires furent bannies du théâtre. La *Mort de César*, devenue en 1790 la pièce patriotique par excellence, ne put être rétablie au répertoire. Un auteur, qui plus tard devait devenir censeur, Royou, eut l'idée bizarre de faire la contre-partie de l'œuvre de Voltaire. On trouva inopportun et dangereux de laisser se produire sur la scène, en 1816, ce plaidoyer monarchique, qui pouvait et devait infailliblement amener une riposte de la part des spectateurs.

[1] Archives du Ministère d'État.

Rarement le public se montra plus turbulent que pendant les premières années de la Restauration. Dans la presse, les passions se traduisaient par des discussions acerbes entre les journaux royalistes et les feuilles de l'opposition. Au théâtre, les partis, à l'affût de toutes les allusions que la censure laissait échapper, ne perdaient aucune occasion de manifester bruyamment leurs sentiments. La première représentation de *Germanicus* donne un tableau fidèle de l'état de l'esprit public à Paris, en l'année 1817.

Arnault, exilé depuis les Cent-Jours, avait envoyé à ses amis une tragédie inspirée par Tacite, *Germanicus*. Il montrait le héros préféré de l'historien romain, le vainqueur d'Arminius, l'époux d'Agrippine, sacrifié au despotisme de Tibère. C'était là une de ces honnêtes tragédies, qui, dans des heures de tranquillité publique, passent sans faire grand bruit; leur mérite attire l'attention des lettrés; quant à la foule, à moins que le talent d'un artiste n'excite sa curiosité, elle croit les critiques sur parole, honore l'écrivain de son estime respectueuse, et laisse paisiblement mourir son ouvrage.

La censure ne trouva rien à reprendre dans la tragédie d'Arnault. Le gouvernement pensa que la position de l'auteur n'était pas un motif pour empêcher de jouer une œuvre inoffensive. Le Théâtre-Français était alors le rendez-vous des partis. Le jour où *Germanicus* fut donné, la salle était envahie avant l'ouverture des bureaux La pièce commencée, tout ce qui pouvait offrir un rapprochement avec les événements des dernières années fut accueilli par des bravos et des trépignements. La représentation se

termina sans encombre. Mais dès que la toile fut baissée, des sifflets nombreux répondirent aux applaudissements des partisans des idées que représentait Arnault. Des sifflets on passa aux cris; des cris on en vint aux coups. Les cannes et les banquettes servirent d'armes aux combattants, les uns demandant l'auteur, les autres ne voulant pas qu'on le nommât. Le désordre allait croissant. Les gens les plus paisibles avaient cherché un refuge sur la scène. Enfin, Talma parut en habit de ville, au milieu de tous les fuyards, et annonça que l'auteur désirait garder l'anonyme. Après un tel esclandre, la seconde représentation de *Germanicus* fut ajournée. La querelle se continua dans la presse. A la suite d'articles violents publiés dans le *Drapeau blanc*, un procès s'engagea entre le rédacteur, M. Marainville, et le fils d'Arnault. Le procès fut suivi d'un duel, dans lequel le journaliste reçut une blessure légère. C'est de la représentation de *Germanicus* que date l'obligation pour les spectateurs du parterre de déposer leurs cannes et leurs armes à l'entrée du théâtre.

Quand cette soirée eut montré au ministère quelle était l'irritation des esprits, les censeurs reçurent l'ordre de revoir avec le plus grand soin tous les ouvrages qu'ils avaient entre les mains, et de redoubler d'attention et de sévérité. Mais si minutieuse que fût leur surveillance, le vent était trop à la politique, pour que les écrivains ne subissent pas l'influence commune et que la malignité du parterre ne trouvât partout des prétextes à allusions. Ainsi les censeurs, obéissant à la recommandation qui leur avait été faite, refusèrent d'abord une comédie : l'*Esprit de parti ou la Réconciliation*, destinée à l'Odéon;

puis, moyennant des modifications, ils l'autorisèrent. La scène était en Angleterre; la querelle se passait entre ministériels et opposants. Le parterre et la presse ne se laissèrent pas dépayser. Dans les ministériels de Londres ils virent les conservateurs et les ultra de Paris, dans les opposants les indépendants et les libéraux. La représentation, ou plutôt les deux représentations de cette pièce furent des plus orageuses; on n'en vint pas cependant, comme pour *Germanicus*, à une mêlée générale. La comédie : l'*Esprit de parti ou la Réconciliation* fut interdite. On voit rejouer, un an après, la même pièce sous le titre de la *Prévention;* mais elle a subi une transformation complète. La scène se passe deux siècles plus tôt et les partis politiques ont été remplacés par des presbytériens et des épiscopaux.

C'était l'époque où le roi cherchait à répandre dans les esprits des idées de conciliation, c'était l'époque où l'on jouait à l'Odéon la *Famille Glinet ou les Derniers temps de la ligue*, cette comédie de Merville, honorée par Louis XVIII d'une protection qui passa pour un intérêt quelque peu paternel. Les dissensions intestines, qui divisaient une famille et une ville de province, Melun, au temps de la ligue, symbolisaient l'état actuel des esprits en France. Le rétablissement de la concorde, à la fin de la pièce, représentait les vœux et le but du gouvernement. Excellente intention sans doute, mais qui aurait eu besoin d'avoir à son service un vers plus énergique et plus précis.

La *Famille Glinet* ne calma point les colères des partis; elle n'empêcha pas le gouvernement de se croire obligé

de faire une guerre incessante aux allusions politiques. La préoccupation la plus grande, pendant toute la Restauration, est d'écarter de la scène ce qui peut rappeler le souvenir de Napoléon. La République, le Consulat, l'Empire n'ont pas existé. Il n'est pas permis de nommer dans une pièce Arcole ou Marengo. Cette maladroite négation du passé amène pour les pièces militaires du Cirque les plus étranges sévérités. Non-seulement, on ne peut nommer Bonaparte, mais joue-t-on exceptionnellement quelque mimodrame, dans lequel un général pourrait laisser quelque doute, soit par sa ressemblance, soit par la situation dans laquelle il se trouve, on prend grand soin de faire disparaître toute vague personnalité [1]. Cette proscription s'étend à toute personne appartenant à la famille impériale. Ainsi dans une pièce sur la *Bataille de Denain*, afin d'éviter une confusion avec le fils adoptif de l'Empereur, le prince Eugène dut s'appeler le prince de Savoie.

En 1818, Jouy avait mis à exécution le plan de *Bélisaire*, auquel il avait renoncé sous l'Empire, ainsi que nous l'avons vu. Bélisaire alors, c'eût été pour l'opposition le général Moreau; aujourd'hui Bélisaire, c'était Napoléon. Bélisaire, persécuté et proscrit par l'empereur Justinien, traîne à l'étranger une misérable vie. Mais l'empire est menacé. Le général court auprès de Justinien découragé, il relève sa vertu et rassemble tous les réfugiés romains, qui sont sur le point de trahir; il les ramène sous les drapeaux, combat, triomphe et meurt. Telle était en peu de

[1] Archives du Ministère d'État.

mots cette pièce; elle allait être approuvée et jouée, quand les dénonciations des journaux appellent l'attention du ministre. Après un nouvel examen, celui-ci refuse de signer l'approbation qui lui est proposée par la censure. Il voudrait que de graves et importants changements fussent faits. Jouy, après quelques difficultés, consent aux sacrifices qui lui sont imposés et supprime un assez grand nombre de vers, dont il faut avouer que le parterre de 1818 aurait facilement fait une application directe. En voici quelques-uns, qui ne laisseront aucun doute sur le but auquel tendait Jouy :

Du plus grand des humains voilà donc le partage!
Une prison, des fers à celui dont le bras
A sauvé son pays, a conquis tant d'États,
Par qui le nom romain, qu'un tyran déshonore,
De son antique éclat resplendissait encore.
Dans notre illustre chef nous sommes outragés
Et nous portons les fers dont ses bras sont chargés.
. . . .
. . . .
Son front sans diadème en a plus de splendeur,
Et sa chute sublime atteste sa grandeur.
. . . .
. . . .
On y contemple encor ce roi des nations
Dont la main imposa le joug aux factions,
Éteignit la fureur des guerres intestines,
De l'État dispersé rassembla les ruines,
Qui, d'un encens plus pur honorant les autels,
Releva du vrai Dieu les temples immortels!
. . . .

Le ministre tenait à obliger Jouy, qui, par sa position, pouvait nuire, surtout dans les circonstances actuelles. On

touchait au 26 octobre, jour fixé pour les élections. C'était dans les journaux des divers partis un déchaînement inimaginable. Des deux côtés, on se mesurait, on se comptait, on s'arrachait les voix. Jouy était électeur; de plus, un des principaux rédacteurs de la *Minerve*. Le 25 octobre, assure-t-il dans la notice sur *Bélisaire*, il reçut du ministre l'autorisation de donner sa tragédie; les répétitions recommencèrent immédiatement; mais le 1er novembre, les élections terminées, l'autorisation, accordée cinq jours auparavant, lui fut retirée, parce que l'on n'avait plus besoin de lui. Faut-il croire sur parole la colère de Jouy? nous ne le pensons pas. Que le désir d'obliger l'électeur ait fait coïncider l'autorisation de la pièce avec le mouvement électoral, c'est chose possible. Pour la nouvelle défense, ne vaudrait-il pas mieux en chercher le motif dans le bruit qui continuait à se faire autour de cette tragédie, et dans la presse parisienne, et dans la presse étrangère. Les journaux de Belgique et surtout les journaux anglais ne cessaient de s'occuper de *Bélisaire* et de mettre le doigt sur les allusions qu'il était possible d'y trouver. Jouy avait fait de sa tragédie une arme de guerre contre la Restauration; ses amis, par leurs admirations anticipées, avaient rendu la manifestation impossible. Ce fut Tissot, qui, dans le journal de Jouy, la *Minerve*, fut chargé de louer l'œuvre de son collaborateur. L'ancien jacobin, pour le moment transformé en bonapartiste, s'étonna que le ministre eût défendu cette tragédie, dans laquelle sa naïveté suspecte voulait voir uniquement un hommage à la fidélité, hommage que tout gouvernement ne saurait trop encourager.

Du reste, les allusions bonapartistes les plus singulières se produisaient : une comédie d'Alexandre Duval, *Édouard en Écosse*, interdite sous le Consulat, mise à l'index sous l'Empire, une comédie qui, en 1802 et en 1807, était comme un drapeau royaliste, devient en 1819, par un étrange revirement de la politique, un prétexte aux applaudissements du parti napoléonien. A Lorient, dans Édouard le proscrit, des spectateurs veulent voir l'illustre exilé, qui se meurt sur le rocher de Sainte-Hélène. Une vive émotion se produit et le sous-préfet suspend les représentations de la comédie de Duval. Cet épisode n'empêche pas de laisser reprendre la pièce à Paris ; car nous la retrouvons au répertoire du Théâtre-Français en 1819 et en 1820.

A mesure que les pièces anciennes se préparent à reparaître, elles passent sous les yeux des examinateurs. Un ouvrage que nous avons déjà vu se plier à de nombreuses transformations, l'opéra de Beaumarchais, *Tarare*, subit son dernier travestissement. Révolutionnaire en 1787, royaliste constitutionnel en 1792, républicain en 1795, bonapartiste en 1802, impérialiste en 1808, *Tarare*, en 1818, devient franchement royaliste. Du prologue philosophique, il n'en est plus question ; le dénoûment est bouleversé. Dans le principe, Atar, le roi d'Ormus, était détrôné par Tarare et massacré par les rebelles. Maintenant c'est Tarare lui-même qui protége Atar, son roi ; il lui conserve la couronne et reçoit la récompense de ses fidèles services. Comme le fond même, la forme a été modifiée et toutes les théories philosophiques ont disparu.

On a vu, en 1814, l'*Ami des lois* ne pouvoir obtenir

l'autorisation d'être joué. En 1817, Laya sollicite de nouveau la permission de faire représenter sa comédie, remaniée bien à tort, croyons-nous. Il raconte dans une brochure les vicissitudes qu'il eut à traverser pour n'aboutir à aucun résultat. On avait d'abord consenti à laisser reprendre ce tableau historique; mais les désordres survenus à la représentation de *Germanicus*, les batailles qu'avaient fait naître dans le parterre des Variétés une scène d'un petit vaudeville : le *Combat des montagnes*, dans lequel Brunet, jouant le rôle de M. Calicot, s'était attiré toutes les colères des commis en nouveautés de Paris, les allusions saisies chaque soir dans quelque théâtre et relevées avec soin par les journaux, enfin toutes ces causes continuelles d'irritation firent retirer la permission précédemment accordée à Laya. Aussitôt, ce dernier publie sa brochure sur l'*Abus de la censure théâtrale* (1819). Cet opuscule est dirigé contre M. Villemain, alors directeur de la librairie, de la presse et des théâtres. « Depuis trois ans, dit-il, j'éprouve un déni de justice qu'on n'a pas même pris la peine de déguiser sous la forme de la politesse ; cela est tout simple. Qu'est-ce qu'un auteur dramatique aux yeux d'un jeune administrateur, auquel une élévation prématurée a tourné la tête, ministre aspirant, qui déjà tranche de l'Excellence. » Laya prétend que M. Villemain aurait refusé de porter la question devant le ministre en lui répondant que le ministre n'avait pas le temps de lire. Lemontey, Lacretelle, d'Avrigny écrivirent dans le *Constitutionnel* une lettre en réponse à cette brochure. Acceptant toute la responsabilité du refus de l'*Ami des lois*, ils défendaient M. Villemain contre les accusations de l'au-

teur et affirmaient agir en toute indépendance. Laya leur répliqua dans le même journal : il comprenait leur conduite. Les censeurs voulaient sauvegarder leur chef; c'était fort bien ; mais, pour lui, il ne pouvait admettre qu'un chef de service, comme M. Villemain, eût le droit de refuser une pièce, sans la soumettre au ministre, alors que l'auteur l'en priait. Puis, entrant dans la défense de l'*Ami des lois*, il démontrait que sa pièce ne soulevait aucune question politique. Ce conflit très-aigre entre M. Villemain et Laya n'alla pas plus loin. Quelques années plus tard, celui-ci, en acceptant les fonctions de censeur dramatique, montra que, dans son plaidoyer contre la censure, il avait écouté les besoins de sa cause, plus peut-être qu'une conviction bien arrêtée.

C'est en 1819 également, que le Théâtre-Français voulut jouer le *Tibère* de Chénier. Cette longue et froide tragédie empruntait aux passions du jour un intérêt et une signification, qui lui auraient attiré quelque succès, succès qu'elle ne retrouvera point, lorsque vingt-cinq ans plus tard, elle paraîtra devant un public moins préoccupé de politique, mais en revanche plus soucieux de la valeur littéraire d'un ouvrage. Les censeurs n'osèrent se prononcer et en référèrent au ministre. M. Decazes leur renvoya la pièce et les invita à donner un avis positif, n'admettant pas que des censeurs ne fussent point en état de juger si une œuvre pouvait fournir aux partis un sujet de trouble. Les journaux avaient déjà annoncé que la pièce était interdite. L'un d'eux, la *Renommée*, signalait dans les engagements, que, vers la fin du troisième acte, Tibère contracte vis-à-vis de Séjan et de tous ceux qui le secon-

deront, une allusion aux promesses et aux places par lesquelles, disait-il, le gouvernement s'assurait la majorité dans les Chambres. Un autre, le *Constitutionnel*, prétendait que ce n'était pas Tibère, mais bien le ministre Séjan, que M. Decazes mettait à l'index. De tous les côtés, on discutait et on épluchait la pièce. Après avoir, le 16 décembre, démenti l'interdiction dans le *Moniteur*, le ministre envoya au Théâtre-Français le 2 janvier 1820, l'ordre d'interrompre les répétitions. L'art ne perdit rien à la suppression de cette tragédie. Seuls, les fauteurs de désordre eurent à regretter une bonne occasion de tumulte.

Du reste, les prétextes ne manquaient pas ; tout était bon pour les esprits excités. On courait aux *Vêpres siciliennes* de Delavigne, certains vers étaient signalés à l'attention du parterre et chaque soir ils étaient applaudis bruyamment. Cette tragédie courait la province, et les vers indiqués par les journaux, étaient redemandés dans tous les théâtres. Le maire de Metz, pour déjouer cette manœuvre, défendit de redire des vers ou des phrases dans toute autre pièce de théâtre que dans un opéra.

Au milieu de cette fièvre et de cette animation, survient le meurtre du prince royal. Cet audacieux attentat amène une heure de répit dans la guerre que se faisaient les partis. Mais les hostilités recommencèrent bientôt avec une ardeur nouvelle. Quand huit jours après le crime, les théâtres furent rouverts, ils reçurent l'ordre de faire réexaminer toutes les pièces de leur répertoire et la plupart des spectacles indiqués pour le soir durent être changés. Au Théâtre-Français on substitua les *Ménechmes* aux *Tem-*

pliers; à l'Odéon, l'*École des Maris* à *Coriolan;* à l'Opéra-Comique, trois petits actes à la *Bergère châtelaine.* Les pièces retirées devaient être reprises quelques jours plus tard, après un examen attentif. A la porte Saint-Martin, les *Petites Danaïdes* furent interdites. Dans les petits couteaux des cinquante sœurs, aurait-on vu le poignard de Louvel? La pièce ne fut rendue qu'après Pâques. A la Gaité, le drame de *Calas* eut moins de bonheur; suspendu comme les *Petites Danaïdes*, il ne put être repris que longtemps après.

Les discussions violentes, qui s'engagèrent alors dans les Chambres au sujet du projet de loi sur la liberté individuelle, eurent un grand retentissement dans les théâtres. Partout le public trouvait des allusions aux préoccupations du jour; le parterre applaudissait tous les traits qu'il pouvait saisir; les journaux les relevaient le lendemain, et le soir on voulait les faire bisser. Alors la mesure prise par le maire de Metz à l'occasion des *Vêpres siciliennes* fut mise en vigueur à Paris; car, vers cette époque, aux Variétés, le public ayant redemandé un couplet dans un vaudeville : le *Comte Erfort*, le régisseur vint annoncer que des ordres formels interdisaient aux théâtres de rien laisser répéter dans les pièces.

C'est au même moment que Lemercier présenta à l'Odéon la *Démence de Charles VI;* cette tragédie, reçue et annoncée à grand bruit, éveilla les scrupules de l'administration. Chaque jour dans les Chambres, la monarchie était attaquée avec acharnement; la presse, malgré des procès sans nombre, malgré la surveillance impitoyable de la censure, ne ménageait ni les railleries, ni les injures;

l'heure était-elle propice à une exhibition de la royauté dégradée par le malheur? Ce que la censure de l'Empire avait défendu en 1809, la censure de la Restauration le permettrait-elle en 1821? Le ministre n'osa prendre sur lui une décision aussi importante. Le duc de Richelieu alors porta la question devant Louis XVIII; le roi opina pour l'ajournement et les répétitions commencées furent interrompues. Le même sujet, traité par de La Ville et reçu par le Théâtre-Français, subit un sort analogue.

La mort de Napoléon ne mit pas un terme aux terreurs inspirées par le nom seul de l'illustre proscrit, et les allusions ne cessèrent de se faire jour au théâtre. Pendant un certain temps, le gouvernement se montra moins attentif à les prévenir; ainsi on laissa jouer le *Sylla* de Jouy. Dans cette tragédie, le dictateur romain était représenté sous une double face : sévère tyran et maître généreux, il offrait une ample matière à la malignité des partis. La pièce se dénouait par une assez belle scène, dans laquelle le dictateur abandonnait le pouvoir pour rentrer dans la vie privée. Cette abdication en rappelait une autre et offrait un rapprochement qui ne laissait pas de doutes sur le but de l'ouvrage. Le grand tragédien, chargé du rôle de *Sylla*, s'était composé un masque, qui, par sa ressemblance frappante avec la physionomie de l'Empereur, complétait les allusions du texte. La tragédie et, plus encore, Talma obtinrent un succès immense. *Sylla* fut joué soixante-dix fois de suite.

Les censeurs, mis en éveil par ce succès bonapartiste, ne laissèrent passer qu'après de grandes difficultés et de nombreuses suppressions une tragédie d'Arnault, *Régu-*

lus. On redoutait les applications au roi de Rome, qui, pour l'opposition, était devenu un drapeau de ralliement. C'était le moment où Manuel, venant trouver M. Guizot, lui déclarait qu'il envisageait Napoléon II comme la seule solution possible[1]. Pour parer aux allusions, qui auraient répondu à ce mouvement de l'opinion publique, on exigea d'Arnault que, changeant l'âge du fils de Régulus, il en fît un jeune homme, et non un enfant. On prétendit de plus que la pièce n'était autorisée qu'à la condition expresse d'être jouée l'été. Les précautions n'empêchèrent pas cette œuvre de produire l'effet espéré par l'auteur.

L'Odéon, alléché par la réussite de *Sylla* et de *Régulus*, voulut marcher sur les traces du Théâtre-Français. Il alla exhumer le *Régulus* de Dorat. Malheureusement pour lui, les deux expériences qui venaient d'être faites, avaient complétement ouvert les yeux du ministre et des censeurs sur l'état de l'esprit public. Le principe de ne rien couper dans les pièces imprimées venait d'être adopté; une scène que nous allons avoir à raconter en avait montré la nécessité. Or, il aurait fallu dans la pièce de Dorat, comme dans celle d'Arnault, faire disparaître la similitude d'âge entre le fils de Régulus et le duc de Reischtadt; il aurait fallu supprimer des vers tels que ceux-ci :

Il sera quelque jour l'honneur de son pays.
. . . .
Mon exemple et mon nom suffiront pour l'instruire.
O mon fils! mon cher fils!.......

[1] M. Guizot, *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps*, tome Ier, page 310.

Que ton bras, jeune encore, apprenne à me venger.
. . . .
Et ces braves Romains guideront ton courage.
Il n'en est pas un seul qui ne soit ton soutien,
Et je te laisse un père en chaque citoyen.
. . . .
Qu'il vive en citoyen et qu'il meure en héros.
. . . .

Ces vers eussent été infailliblement relevés par l'opposition. L'Odéon dut renoncer à une reprise sur laquelle il fondait de brillantes espérances.

Voici le fait dont nous parlions tout à l'heure :

A une représentation du *Mariage de Figaro*, des spectateurs, écoutant la pièce, le texte de Beaumarchais à la main, remarquèrent que les comédiens passaient certaines phrases politiques. Ils se récrient; la salle s'enflamme; on veut faire rétablir les traits supprimés. Les acteurs s'y refusent; on leur jette la brochure; ils sont obligés de quitter la scène. Le commissaire de police paraît et affirme que, depuis dix-huit ans, ces phrases n'ont pas été dites par les comédiens. Intervention inutile ! les cris, les vociférations redoublent; la police expulse les spectateurs.

Une autre fois, ce sont des Anglais qui viennent représenter à la Porte-Saint-Martin les principaux chefs-d'œuvre de leur théâtre. Le public, mu par ce sentiment national, qui venait de faire la plus grande partie du succès de la *Jeanne d'Arc* de d'Avrigny, le public, le premier soir, se montra si bruyant qu'*Othello* fut mimé plutôt que déclamé. A la seconde représentation, la pièce ne put être terminée et les acteurs s'enfuirent devant les projectiles de toute nature. Il n'en fut pas de même en 1827. L'op-

position libérale ne voyait plus l'Angleterre du même œil; on comptait sur son appui, quand viendrait l'heure de l'action. Les journaux chantaient sur tous les tons les louanges de M. Canning; on publiait des bulletins de sa santé; on souscrivait pour lui faire frapper une médaille. Aussi ceux-là même, qui, en 1822, chassaient avec des huées la troupe anglaise, accouraient applaudir Kemble et miss Smithson. On voit à quel point le parterre était orageux et comme il préludait par cette fièvre politique aux grandes luttes littéraires qui allaient bientôt remplir nos théâtres de leur tumulte.

En 1822, il s'était fait dans l'organisation administrative de la censure une légère modification. Depuis 1805, les censeurs présentaient au ministre un rapport collectif sur chaque pièce. En marge du rapport, le ministre approuvait ou rejetait la décision proposée. M. de Lourdoueix, nommé chef de la division de la presse et des théâtres, change cette façon de procéder; au rapport collectif, il substitue un rapport individuel sur tous les ouvrages.

Le chef du bureau des théâtres, M. Coupart, actuellement régisseur général du théâtre du Palais-Royal, centralisait ces rapports individuels; dans une note, il résumait les diverses opinions, les appréciait, donnait son avis sur les demandes des censeurs et sur la pièce; le tout était soumis par M. de Lourdoueix au ministre qui décidait et signait. On espérait trouver dans ce mode d'enquête une garantie plus grande pour l'administration et pour les auteurs. Mais ce système, qui pouvait avoir son utilité, lorsqu'il s'agissait d'œuvres capitales, était trop compliqué et trop lent pour le service journalier des théâtres. A

la même époque, M. de Lourdoueix nomma deux nouveaux censeurs, MM. Alisan de Chazet, le journaliste, et Quatremère de Quincy, le savant helléniste.

On prit alors à l'égard des théâtres de province une mesure pour les obliger à ne jouer les pièces que conformément au manuscrit autorisé à Paris. Les auteurs, en faisant imprimer leurs pièces, avaient l'habitude de ne tenir aucun compte des suppressions faites par la censure. C'était naturellement sur ces brochures que les pièces étaient apprises et jouées par toute la France. M. de Corbières enjoignit aux préfets (1er octobre 1822) d'exiger désormais des directeurs un exemplaire revêtu du timbre du ministère de l'intérieur. Ce timbre ne devait être apposé que si la brochure était absolument conforme au manuscrit déposé dans les archives du ministère.

A Paris, on ne se gênait pas pour faire dire par l'acteur des vers ou des mots interdits. En l'absence d'une répression régulière donnée par la loi, le gouvernement n'a pour arrêter ce genre d'infractions que des mesures administratives, mesures toutefois qui auraient un effet certain si leur gravité même n'empêchait de les employer souvent. En 1822, on voulut faire un exemple. Dans une tragédie de H. Bis, *Attila*, des vers avaient été supprimés, ceux-ci notamment :

> Les Francs suivent un chef et braveraient un maître.
> . . . .
> La France, qu'à l'envi vous deviez protéger,
> Se débat, chancelante, aux mains de l'étranger.
> Il y règne, il ravage et nos champs et nos villes;
> Il serait à nos pieds, sans nos fureurs civiles.

Les vers, rétablis à la représentation, produisirent l'effet qu'on avait espéré éviter en les supprimant. Le lendemain, le théâtre était privé de la pièce, qui ne lui était rendue que deux mois plus tard. C'était là une sévérité isolée, qui pouvait intimider quelque peu les directeurs, mais non une loi pénale, fixe, connue, indépendante de tout arbitraire.

Quelque temps après, le ministre prit un arrêté qui rendait les directeurs responsables des infractions que les acteurs commettraient. On leur imposait des relâches ou des suspensions, s'appuyant sur ce principe que l'administration a le droit de faire fermer provisoirement des établissements publics qui deviennent des causes de trouble. Cette mesure n'empêcha pas l'incident d'*Attila* de se renouveler. Un épisode curieux est celui qui se passa à l'Ambigu, en 1828, dans un vaudeville : la *Vivandière et le Pacha;* il montre l'état des esprits. Un vieux sergent disait à de jeunes recrues, gauches à l'exercice : « Vous auriez mieux fait cela, *si vous aviez défilé la parade du temps de l'ancien.* » Cette phrase, coupée par la censure, rétablie par l'auteur, souleva une véritable tempête : les uns d'applaudir, les autres de siffler. La pièce fut suspendue pendant quelques jours ; puis elle reprit le cours de ses représentations, allégée du mot incendiaire.

En 1822, la lutte contre le principe même de la monarchie devient plus violente. Reprenant la querelle au point où elle en était avant 89, on va demander aux écrivains du dix-huitième siècle des armes pour jeter à bas la royauté et recommencer l'agitation révolutionnaire; seulement la situation était bien différente. Quand Voltaire,

Rousseau et tous les philosophes travaillaient par leurs œuvres au renversement du vieux monde, ils ne jouaient pas une comédie, ou tout au moins ils étaient des comédiens convaincus. Leur esprit obéissait à l'esprit du jour et le servait. En 1822, il n'en est pas de même; on sent, dans toute l'effervescence de la presse à cette époque, quelque chose de factice, on sent une génération inquiète, mais on ne trouve pas l'esprit profondément rénovateur du dix-huitième siècle. De ceci, nous ne voulons qu'une preuve, c'est que les hommes manquent. Les poëtes, comme Lamartine et V. Hugo, chantaient leurs rêveries et, s'ils entraient dans le monde vivant, c'était pour célébrer le trône. Les historiens, MM. Villemain et Guizot, se livraient dans leur chaire à de sérieuses études, qui ne touchaient aux choses du jour que par des allusions lointaines et par de petits coups d'épingle. Chateaubriand était l'ami le plus sincère de la monarchie. A la tribune, dans les journaux, l'opposition, ne cessant jamais d'être toute constitutionnelle, se déchaîne, au nom de la charte, contre les ministres. Mais les champions font défaut à ce que nous appellerons l'opposition sociale. Alors celle-ci fait appel aux soldats du passé. On s'empare de Voltaire et de Rousseau, on se saisit de Diderot et de d'Alembert, on évoque tous les ouvriers de la pensée révolutionnaire au dix-huitième siècle; on les exploite, on les commente, on fait de leurs œuvres le bréviaire du salut. Comme ces petites bibles que le prosélytisme anglican va semant par l'univers, on jette leurs écrits sous toutes les formes en pâture au peuple. Un libraire fera tenir Voltaire tout entier dans quelques feuilles, et, pour la plus modique somme, les

apprentis citoyens pourront déchiffrer le spirituel railleur, s'ils ont de bons yeux. Cette prodigieuse émission des œuvres philosophiques du dix-huitième siècle est un des faits les plus curieux de cette période de la Restauration.

Si nous nous arrêtons, à ce mouvement singulier, c'est qu'il a sa trace dans l'histoire du théâtre. Il a marqué par la rigueur avec laquelle le gouvernement poursuivait la mise à la scène de ces écrivains, à l'aide desquels on le battait en brèche, et empêchait même la simple désignation de leurs œuvres. Il a marqué par les tragédies républicaines et antimonarchiques, qu'il a inspirées à quelques poëtes du temps.

La guerre en était arrivée à ce point que le gouvernement, sur l'avis d'hommes de bon sens et de bonne foi, comme Lacretelle, Lemontey, d'Avrigny, Alisan de Chazet, Quatremère de Quincy, s'était laissé entraîner à interdire d'une façon absolue le personnage de Voltaire. Ses œuvres ne devaient jamais être nommées. L'*Émile* de Rousseau était impitoyablement biffé dans une pièce[1]; enfin il n'était permis de désigner aucun des ouvrages que l'animosité des partis travestissait en machines de guerre. Une exclusion aussi radicale était fâcheuse ; bien plus, elle n'était pas habile. Qu'arriva-t-il? On avait passé quatre années à surveiller avec grand soin l'ennemi signalé, on avait couru sus à la moindre allusion. Un jour, à l'Odéon, en 1826, dans une comédie de M. Lesguillon, les *Nouveaux Adelphes*, on laisse ces mots dans la bouche d'un valet traçant un itinéraire :

[1] Archives du Ministère d'État.

Le pont Royal. Fort bien!.......
D'un écrivain fameux voici le domicile :
De Voltaire! A ce nom, le monde entier... Mais chut!
La maison de Voltaire est loin de l'Institut.
Le voici!.......

Voltaire! la maison de Voltaire! ces deux mots suffisent pour mettre le feu aux poudres. Le parterre tapageur bondit; la pièce est interrompue par des salves d'applaudissements. Cette ovation aurait été évitée, si, se renfermant dans les bornes d'une sévérité raisonnable, on n'avait pas proscrit d'une manière absolue des noms auxquels les rigueurs du pouvoir donnaient plus d'importance encore que les admirations intéressées de l'opposition.

Quant aux tragédies républicaines et antimonarchiques, elles se multiplient dans les derniers jours du règne de Louis XVIII. Cette partie de l'opposition, pour laquelle naguère le bonapartisme n'était qu'un masque, marche à visage découvert au but qu'elle poursuit. Un jour, on refuse le *Cid d'Andalousie* de Lebrun; parce que dans cette tragédie, l'auteur montre un jeune roi, Sanche IV, rentrant à Séville, pour y jouer le rôle d'un infâme suborneur, méritant trop bien les coups qu'il est sur le point de recevoir. Un autre jour, le *Léonidas* de Pichat est interdit; on redoute l'effet des maximes républicaines, dont cette œuvre est remplie, on désapprouve les rôles de Xerxès et de Démarate, la royauté avilie et bafouée. On ajourne une tragédie de Jouy : *Julien dans les Gaules*. Le portrait de l'empereur apostat, les déclamations contre la royauté et contre l'Église effraient le

ministre. Il en est de même d'un *Laurent de Médicis* par Arnault.

Les comédies ne sont pas l'objet de moindres préoccupations. Alexandre Duval avait vu arrêter tour à tour deux de ses pièces : la *Princesse des Ursins*, le *Complot de famille*. Le *Complot* avait la prétention d'être une peinture de l'ancien régime. On y voyait des enfants obtenant d'un ministre l'interdiction de leur père, du roi une lettre de cachet pour faire jeter à la Bastille une femme dont ils redoutaient l'influence. Voltaire, Rousseau et tous les philosophes étaient exaltés dans cette œuvre. Le pouvoir royal, dispensateur des lettres de cachet, se trouvait, par l'abus même qu'il en faisait, violemment attaqué. La *Princesse des Ursins* était un portrait aussi peu flatté de la cour et de la noblesse. Voulant montrer sur la scène les courtisans hypocrites et ambitieux, Duval avait d'abord songé à prendre pour cadre la disgrâce de M. de Choiseul. Par crainte de la censure, il avait évité un sujet français et encore très-récent, et, passant les Pyrénées, il avait emprunté à l'Espagne sa célèbre favorite. Mais le costume et l'époque ne semblèrent pas une atténuation suffisante, et la cour d'Espagne n'obtint pas plus que la cour de France son libre passage. Jouy, marchant vers le même but que Duval, ne se bornait pas à la guerre de journal dans la *Minerve* et le *Miroir des spectacles*, Jouy se servait du théâtre pour vulgariser ses agressions. Après *Bélisaire*, après *Sylla*, après *Julien dans les Gaules*, il faisait sous le titre : les *Intrigues de cour*, et sous le déguisement portugais, une violente satire de la cour nouvelle. Cette comédie éprouva le même sort que les comédies de Duval.

On voit à quel degré de rigueur en était arrivée la censure dans les dernières années du règne de Louis XVIII. Certes le premier droit, comme le premier besoin d'un gouvernement, dans un intérêt général d'ordre public plus encore que dans un intérêt privé, c'est de ne pas laisser populariser par la scène les injures dont lui et l'état social sont assaillis. Certes jamais gouvernement ne fut poursuivi avec plus de furie que le gouvernement de cette époque. A la Chambre, dans la presse, c'était un concert quotidien d'attaques, de railleries, de personnalités. Arrêter l'envahissement du théâtre par ce flot destructeur était donc son droit. Toutefois il en est des barrières opposées à certains courants dramatiques, comme de ces machines qui éclatent, si l'on n'a ménagé des échappements à la vapeur trop abondante. Il nous semble qu'en ces années difficiles la censure a parfois manqué de mesure. Beaucoup des pièces que nous venons de citer auraient pu être jouées, moyennant des atténuations que les auteurs auraient acceptées, et elles n'auraient pas jeté le trouble dans la société. L'interdiction absolue produisait le même effet que l'interdiction des noms et des œuvres philosophiques, que la proscription de tout ce qui touchait à l'histoire du commencement du siècle, elle aiguisait l'esprit de parti et le rendait plus âpre et plus mordant.

A côté de ces graves questions, qui se débattaient entre le théâtre et l'autorité, se présentent les nombreux incidents qu'amènent les événements de chaque jour. Ainsi la guerre d'Espagne rendit une certaine latitude aux pièces militaires et patriotiques, qui, depuis huit ans, avaient été vues d'un mauvais œil. Ce revirement n'allait

pas toutefois jusqu'à permettre de représenter les guerres européennes des trente dernières années. D'un autre côté, comme la campagne n'était pas du goût de l'opposition, on évitait de laisser se produire des sujets qui auraient pu fournir des allusions défavorables. Le *Jean sans Terre* de Liadières, au répertoire depuis deux ans, était suspendu, parce qu'au second acte se trouvait une discussion sur la paix et la guerre. Les *Vêpres siciliennes* de Casimir Delavigne étaient également ajournées. On redoutait ce tableau de vengeances nationales Que s'empressait-on de faire à Londres? Avec la tragédie de Delavigne, on fabriquait au plus vite un drame : les *Vêpres de Palerme*, que les Anglais étaient heureux d'applaudir. La guerre d'Espagne n'avait pas été étrangère à l'interdiction de *Julien dans les Gaules*, de la *Princesse des Ursins*, du *Cid d'Andalousie*. La campagne terminée, les pièces de circonstance abondèrent. MM. Empis et Auber firent jouer à l'Opéra *Vendôme en Espagne*. Le Théâtre-Français donna la *Route de Bordeaux* de Gentil et Désaugiers; l'Odéon, le *Comte d'Angoulême*, de Fulgence et Ramond de la Croisette. Tous les théâtres secondaires suivirent l'exemple des théâtres royaux.

La mort de Louis XVIII amena une trêve, trêve bien courte entre la monarchie et l'opposition. L'abolition de la censure de la presse, quelques mots heureux prononcés par Charles X, et la tempête fut calmée pour une heure. On chanta le règne qui commençait; et il fallut, par respect pour le trône même, modérer la verve des coupletiers de circonstance, qui ne trouvaient rien de mieux, pour saluer le maître nouveau, que de frapper le maître

de la veille et de renouveler ce qui s'était passé à l'avénement de Louis XVI.

Dans une pièce à tiroir de MM. Fr. Dartois et Gabriel, les *Personnalités*, quelques vers causèrent une vive émotion. Un contrôleur de théâtre chantait sur le nouvel ordre de choses un couplet qui se terminait par ces deux vers :

> Ah! pour l'honneur de la littérature,
> Ces armes-là ne font plus peur.

Avant ce trait final, l'artiste avait saisi dans la poche de son interlocuteur une immense paire de ciseaux et, la brandissant avec énergie, il avait répété le couplet. Le public d'applaudir à toutes mains. La censure prétendit n'avoir pas eu connaissance de ce jeu de scène. Les auteurs affirmèrent dans une lettre adressée aux journaux n'avoir rien fait dire, ni chanter, qui n'eût été approuvé par l'autorité. Le débat n'alla pas plus loin, mais la pièce fut interdite.

Au commencement du règne de Charles X, si la censure se montre encore méticuleuse pour certains petits détails politiques, elle est plus large à l'endroit des grandes pièces. Ainsi, dans un vaudeville de Théaulon : *Victorin*, dont la scène se passe sur les bords de la Bérésina, elle forcera l'auteur à changer l'époque de sa pièce. Victorin ne sera plus un soldat de l'Empire, il aura combattu pendant la guerre de Sept-Ans ; une médaille militaire remplacera sur sa poitrine la croix d'honneur. Mais, en revanche, on va voir paraître l'une après l'autre presque toutes les œuvres interdites sous le règne précédent. Le *Germanicus* d'Arnault arrive à sa seconde représentation,

et les passions calmées laissent passer cette tragédie au milieu du silence qu'elle mérite. *Bélisaire*, le terrible *Bélisaire*, paraît devant le public et le laisse indifférent. Viennent en même temps le *Léonidas* de Pichat, que les allusions aux événements de la Grèce soutiennent quelque temps; *Julien dans les Gaules*, dont l'athéisme a été atténué; enfin le *Cid d'Andalousie*. Dans cet ouvrage, on se montre plus indulgent pour les situations qui compromettent la dignité royale. Mais il se trouve au parterre, des royalistes moins faciles que le ministre, qui se fâchent contre le rôle donné au roi Sanche. La *Jeanne d'Arc* de Soumet est autorisée et chacun sait quel tumulte occasionna le vers célèbre :

> L'air de la servitude est mortel aux Français.

Royou profita de cette façon d'amnistie générale pour faire jouer son *César*. Royou était censeur; ses collègues approuvèrent sa tragédie, qui alla contre le but qu'il avait espéré atteindre. Chaque jour le mouvement républicain se dessinait plus énergiquement. Dans *César*, les moindres mots pouvant flatter les idées républicaines furent applaudis avec une admiration affectée; le parterre voulait faire bisser ces deux vers :

> Plutôt que de subir un joug si détesté,
> J'irais dans les déserts chercher la liberté.

Tout vers en l'honneur de l'idée monarchique, idée mère de l'œuvre, fut impitoyablement sifflé. Les huées et les cris arrivèrent au quatrième acte à un tel point, que

Royou, s'élançant de la coulisse, courut reprendre son manuscrit aux mains du souffleur. Ce n'était pas l'affaire des jeunes gens du parterre; ils voulaient bien ne pas entendre la pièce, mais ils prétendaient siffler jusqu'au bout; ils forcèrent les acteurs à continuer, et la tragédie de Royou dut être terminée.

Le parterre de l'Odéon était alors une puissance. Les étudiants, exaltés par les flatteries des journaux, se mêlaient à tous les incidents politiques de la ville et ils régnaient en maîtres à l'Odéon, leur théâtre. On voit les auteurs s'incliner devant eux et leur adresser des suppliques. A la suite de désordres, un étudiant avait été arrêté; des affiches sont posées dans le quartier Latin, elles convoquent les écoles à l'Odéon pour faire une manifestation vengeresse. On devait jouer une petite pièce nouvelle, le *Dernier jour de folie;* les auteurs insèrent dans les journaux une adresse aux étudiants; ils en appellent à leur bienveillance; ils les prient de ne pas leur faire porter le poids d'un malheur, auquel ils sont étrangers; ils finissent par le trait sentimental, en leur disant que jeunes, comme eux, ils doivent déjà plus d'un succès à leur indulgence éclairée. Les signataires de cette lettre étaient Bayard et Romieu; Romieu, qui plus tard, étant directeur des Beaux-Arts, prévenait officiellement les directeurs de théâtre qu'ils eussent à éviter dans leurs pièces d'exalter les jeunes gens, de transformer les étudiants en personnages influents, de les constituer, pour ainsi dire, en corporation sociale ayant ses droits, ses priviléges, ses mœurs à part. Il trouvait qu'on leur avait toujours donné sur la scène une importance exagérée et dangereuse, dangereuse pour

l'éducation, et, à certaines heures, pour la société. Il entendait que cet abus cessât.

Ce qui devait être, en 1852, la préoccupation d'un administrateur des plus distingués, avait été également un des vifs soucis de la censure à l'époque dont nous nous occupons. Les auteurs, dans leur chasse continuelle à la popularité, ne négligeaient pas de flatter la jeunesse du quartier Latin. Bayard et Romieu prévenaient sa mauvaise humeur par une démarche suppliante. D'autres quêtaient ses bonnes grâces par des comédies où sa puissance était adulée. A l'Odéon, Waflard, dans l'*École d'Oxford*, Gosse, dans l'*École des jeunes gens*, M. Lesguillon, dans les *Nouveaux Adelphes;* au Gymnase, M. Mazères, dans la *Coutume allemande*, demandaient le succès à l'antagonisme entre les écoliers et les parents ou les maîtres. Maîtres et parents, bien entendu, étaient toujours sacrifiés. L'*École d'Oxford*, joué après la mort de Waflard, ne fut autorisé qu'après des modifications nombreuses. La comédie de Gosse fut ajournée. Quant à celle des *Nouveaux Adelphes*, on la voit longtemps annoncée. La censure trouvait que, dans ce moment de désorganisation et de turbulence, cette imitation de Térence avait l'inconvénient d'offrir un plaidoyer trop séduisant en faveur de l'éducation facile, sans contrainte, libre de tout frein. On voyait deux frères élevant chacun leur fils dans un système différent; l'éducation confiante et débonnaire l'emportait sur l'éducation méfiante et sévère. Du reste, il n'y avait rien dans les détails de la pièce, qui présentât quelque application directe et dangereuse de la thèse empruntée au poëte latin. Aussi cette comédie finit-elle par être autori-

sée. Pour conquérir son auditoire, l'auteur composa un prologue, dans lequel, présentant ses compliments à ses jeunes camarades de l'école de droit et de médecine, il réclamait leur bienveillance pour une pièce faite à leur intention. L'affiche annonçait le prologue, quand survint l'ordre du ministre de l'en faire disparaître. Cette injonction ne fut qu'à demi exécutée et le soir les étudiants réclamèrent à grands cris le prologue. L'auteur leur fit distribuer par ses amis une protestation contre la mesure ministérielle. Le tumulte redoubla ; le directeur fut forcé de paraître; il rejeta le refus sur un envoi trop tardif du prologue au ministère. Les censeurs n'avaient pas eu le temps de l'examiner. Les étudiants acceptèrent cette explication. L'allégation du directeur était adroite, mais fausse. La vérité est que le prologue, examiné tout à loisir, avait paru inadmissible. On ne voulait pas laisser s'établir cette espèce de dialogue entre l'auteur et une partie de la salle, on ne voulait pas reconnaître ce public dans le public. La pièce de M. Mazères, la *Coutume allemande*, ne fut autorisée qu'après de larges modifications. Elle montrait des enfants auxquels on accordait vingt-quatre heures de liberté absolue, comme aux esclaves anciens, et qui en abusaient pour mener rondement leurs maîtres et leurs parents.

Vers 1827, le théâtre met en lumière une nouvelle phase de l'esprit public. La loi sur le sacrilége, les tendances cléricales du gouvernement, la protection dont il entoure l'Église, ont détourné la lutte pour la transporter sur le terrain religieux, sans toutefois avoir absolument arrêté les allusions politiques. Car l'opéra-comique de Chéru-

bini, les *Deux Journées*, était suspendu parce que le public avait accueilli avec des applaudissements enthousiastes ce mot d'un président de Parlement sur Mazarin : « Ce premier ministre fait le malheur de la France. » On n'autorisait le théâtre de l'Odéon à reprendre *Blanche et Montcassin ou les Vénitiens*, d'Arnault, que moyennant la suppression du mariage, qui se célébrait au quatrième acte ; en 1798, cette scène avait offusqué les républicains, comme une manifestation catholique, et nous avons vu avec quelle difficulté l'auteur avait obtenu l'autorisation; en 1826, elle semblait aux catholiques une profanation.

La pièce du jour, c'est *Tartufe ;* on joue *Tartufe* au Théâtre-Français, à l'Odéon. A ce théâtre, les allusions un soir prennent un tel caractère de violence que le parterre est expulsé par la force armée. Le mot d'ordre est donné à la France entière : de toutes parts, le chef-d'œuvre de Molière, devenu l'enseigne d'un parti, est déclamé à la grande joie des mangeurs de prêtraille, qui enregistrent dans leurs journaux chaque représentation, comme un bulletin de victoire.

De cette époque date une suppression que, d'année en année, on voit maintes petites feuilles raconter avec bonheur, comme le modèle de l'ineptie innée des censeurs. Il paraîtrait que dans un vaudeville où il était question de salade en vogue, l'auteur avait mis de la barbe de capucin; la censure aurait demandé qu'il fût question de toute autre salade et aurait impitoyablement rayé la barbe de capucin. L'histoire est plaisante ; mais si minutieuse que soit cette coupure, nous avouerons ne l'avoir jamais trouvée aussi ridicule que l'on se plaît à le dire. Voyons ce qu'est

la guerre d'épigrammes, de mots à double entente, de piqûres d'aiguilles, de plaisanteries niaises, qui s'engage à certains jours entre l'autorité et l'opposition et dont cette époque de la Restauration est restée comme un des exemples les plus complets; songeons que chaque matin dix journaux déclamaient contre les *capucinades* de la cour de Charles X; c'était le mot en usage, et demandons-nous si l'auteur était aussi innocent que l'on veut bien le dire, de toute pensée hostile en citant la barbe de capucin, comme la salade à la mode; demandons-nous si le ministre, en approuvant cette coupure, qui, vue en soi, est puérile, avait tort de se méfier d'un public, qui, dans le simple énoncé du quai Voltaire, trouvait le prétexte d'une manifestation bruyante. Ce qu'il faut déplorer, c'est que la situation intérieure d'un pays soit à ce point tendue, que de semblables misères deviennent des affaires d'État et qu'un gouvernement puisse, et avec raison, en être réduit, pour se défendre, à couper un mot pareil.

L'esprit qui dirigeait alors la Restauration, amenait une exclusion absolue des personnages et des costumes ecclésiastiques. On fait disparaître, dans le *Tasse* d'Al. Duval, un envoyé de Rome; dans *Amy Robsart* de MM. Paul Foucher et, disent les journaux du temps, V. Hugo, des évêques; dans la *Jeanne d'Arc* de Soumet, les membres de l'inquisition.

Au commencement de 1827, Lacretelle quitta la censure avec éclat. Le ministère Villèle venait de présenter la loi sur la presse. Ce projet causa une émotion profonde. A l'Académie Française, Lacretelle proposa d'adresser une supplique au roi pour le conjurer de faire re-

tirer la loi. L'Académie se rallia à la proposition du censeur, et nomma, séance tenante, une commission composée de Lacretelle, Chateaubriand et Villemain, chargée de rédiger l'adresse. On fit naturellement grand bruit de cette résistance de l'Académie. Deux jours après, paraissait un décret, qui enlevait à Lacretelle ses fonctions d'examinateur des ouvrages dramatiques, et qui révoquait la nomination de M. Villemain à la place de maître des requêtes. Un peu plus tard le projet était retiré et, l'année suivante, Lacretelle recevait, comme compensation, une augmentation de pension. C'est vers cette époque qu'entrèrent à la commission d'examen l'auteur de l'*Ami des lois*, l'ennemi juré de la censure en 1819, Laya; l'auteur de *Ninus II*, Briffault; le rédacteur du *Moniteur*, Sauvo; le journaliste Chéron. A côté des censeurs, il est une autre personne que le ministre consulte souvent, c'est l'inspecteur des théâtres, M. Delaforest, feuilletoniste de la *Gazette de France*. M. Delaforest occupe une position mixte. Inspecteur des théâtres, il suit les répétitions et juge de l'effet que la pièce produit à la scène. Censeur consultant pour ainsi dire, il ne signe pas ses rapports et il révise les jugements prononcés par ses collègues. A voir ses appréciations sur les œuvres du temps dans le Cours de littérature qu'il a publié, on doit présumer qu'il apportait une grande sévérité dans ses fonctions d'inspecteur des théâtres.

En 1827, on voit reparaître quelques pièces dans lesquelles le principe même de la légitimité est discuté. Une tragédie, *Blanche d'Aquitaine ou le Dernier des Carlovingiens*, soulevait toutes ces questions. Présentée une

première fois, elle est refusée par M. de Corbières. On trouve mauvais de laisser controverser sur la scène les origines même de la dynastie; on ne veut pas montrer Hugues Capet s'emparant du trône; on est peu satisfait des derniers vers. La pièce se termine par une querelle entre Charles de Lorraine, l'héritier naturel, et Hugues Capet, dont on entrevoit le prochain avénement au trône. A la nouvelle de la mort de Louis V, Charles de Lorraine s'écrie:

Je suis roi.

HUGUES.

Le destin peut trahir ta superbe espérance.

CHARLES.

J'en appelle à mes droits.

HUGUES.

J'en appelle à la France.

Blanche d'Aquitaine est ajournée. Quelques mois plus tard, l'auteur apporte des atténuations à son ouvrage et M. de Villèle l'autorise.

Une ère nouvelle s'ouvre pour le théâtre. D'une part, le mouvement romantique commence sa marche tapageuse, au milieu des colères et des enthousiasmes de la foule divisée; de l'autre, les peintures nationales, les tableaux révolutionnaires trouvent la censure plus facile et répondent aux préoccupations et aux espérances d'une partie du public.

Le gouvernement se relâche de son système de rigueur. L'expédition de Grèce a réveillé tous les instincts d'indépendance; les pièces de circonstance sur la Grèce, retenues jusqu'à ce moment, sont rendues aux théâtres et accueillies avec bonheur par le public. L'idée de liberté,

qui est dans l'air, se résume et s'incarne dans une individualité bizarre, dans *Masaniello*. Le pêcheur napolitain représente les aspirations de tout ce parti puissant, qui attend avec impatience une révolution. L'Opéra et l'Opéra-Comique en font leur héros. Pour flatter l'opinion courante, l'Odéon prépare un drame dont il sera le protagoniste. Des auteurs revendiquent dans les journaux leur droit à l'exploitation de ce type populaire. On avait d'abord hésité à autoriser; on avait contraint les auteurs de l'opéra-comique à se modérer et à faire un peu moins du lazzarone l'apôtre de la liberté. On trouvait mauvais de mettre sur la scène une émeute ayant pour cause la perception d'un impôt, alors que le refus de l'impôt se prêchait presque ouvertement. Cependant la *Muette de Portici* et *Masaniello* furent joués, et, sur l'un comme sur l'autre théâtre, cette personnification du peuple obtint un immense succès, succès qui se propagea rapidement par la France entière. En même temps, sur un théâtre du boulevard, *Marino Faliero* plaidait avec une éloquence fiévreuse la cause de la liberté. Des sujets, naguère radicalement interdits, se produisent sur la scène, ce sont des tableaux empruntés aux mauvais jours de la Révolution. *Avant, pendant et après; Antoine ou les trois générations; Clotilde ou trois ans après* montrent la transformation qui vient de s'accomplir dans le régime de la censure. Au Cirque, on tolère les armées de la République; on joue la *Tour d'Auvergne;* mais tout personnage, que le public pourrait prendre pour Napoléon, continue à être sévèrement écarté de ce genre de pièces. En 1828, M. de Martignac ajourne, au théâtre du Cirque, un mélo-

drame militaire, intitulé : le *Général.* L'exaltation qui règne en ce moment, ne permet pas de laisser jouer cette allusion à Napoléon. Le général n'était autre que l'Empereur. Un drapeau blanc, sous lequel le général déposait son pouvoir, formait le dénoûment [1].

Les œuvres interdites achèvent de sortir de l'ombre. Jouy finit par pouvoir faire jouer les *Intrigues de cour*, sous le titre de : *Une Journée à la cour*. Duval atténue le *Complot de famille* et cette peinture exagérée des vices d'organisation de l'ancien régime est autorisée. On joue une comédie de de La Ville, *une Journée d'élection*, satire violente du travail électoral. Une revue de 1828, les *Bêtises de l'année*, fait ressortir l'esprit de tolérance que nous signalons. « Le journalisme et les commentaires libéraux, dit Delaforest dans son Cours de littérature, ont si bien travaillé, pendant le cours de l'année qui finit, que c'est une chose convenue maintenant que tout assassin, faussaire ou empoisonneur est nécessairement un homme religieux, si ce n'est un ecclésiastique. » En effet dans cette revue, Desrues, célèbre empoisonneur du siècle dernier, paraissait en costume semi-religieux. On y voyait Vidocq, dont les Mémoires avaient été une des curiosités de l'année; on y montrait la Charte mise en bonbons, pour que tout le monde pût la manger, toutes choses dont l'autorisation dénote une facilité, que l'on ne trouvait pas naguère. Dans une tragédie de M. Halévy, le *Czar Démétrius*, les journaux relèvent avec une certaine surprise ce vers :

Je vais verser du sang; je commence à régner.

[1] Archives du Ministère d'État.

Le mouvement romantique trouvait dans la censure une opposition assez vive, opposition qui se traduisait par des opinions individuelles publiquement émises, mais non par des actes administratifs. La censure, en principe, n'a pas à s'occuper des débats littéraires qui agitent les esprits; il lui est absolument impossible d'avoir le moindre parti pris, sous peine de compromettre son autorité. Pour juger les pièces au point de vue de l'art, elle n'a que sa place au parterre. Si, par imprudence, elle soulevait des questions de style ou de bon goût, elle blesserait l'écrivain sans le convaincre jamais.

Les censeurs, à la fin de la Restauration, partisans déclarés de l'ancienne école, avaient en horreur et regardaient, comme une monstruosité, tout l'appareil mélodramatique des pièces modernes. Les échafauds, les cimetières, les empoisonnements, les suicides leur semblent des tableaux dangereux. Ils n'admettent pas la place de Grève un jour d'exécution; dans *Hamlet*, la mise en scène du cimetière est aussi simplifiée que possible. Un drame sur la Brinvilliers est refusé. Quant au suicide, la plupart du temps ce moyen dramatique est repoussé[1].

Les drames de M. Hugo sont l'événement capital de cette époque. Déjà célèbre par ses poésies, M. Hugo n'avait pas encore ouvertement tenté la fortune du théâtre. Son *Cromwell* était un manifeste dramatique plus qu'un drame. Quant à *Amy Robsart*, s'il était le collaborateur de M. Paul Foucher, il ne l'avouait pas ouvertement. Avec *Marion Delorme*, il aborde le Théâtre-Français. La réception de cette œuvre fit grand bruit. Le sujet de la pièce

[1] Archives du Ministère d'État.

était connu ; des vers étaient cités, notamment celui sur la virginité de Marion. M. Hugo, qui avait horreur de la censure, va prier M. de Martignac, alors ministre, de prendre connaissance de son drame et de le censurer lui-même. Casimir Delavigne avait eu le privilége, pour la *Princesse Aurélie*, de ne point passer par les formes ordinaires. Le ministre avait lu sa pièce et lui avait signalé quelques mots en l'engageant à faire des modifications. C'était un précédent. M. Hugo appuyait sa demande sur la défiance que lui inspiraient les examinateurs. Pour la plupart ils étaient auteurs dramatiques et ils appartenaient à la vieille école. Le poëte redoutait leurs indiscrétions, il lui importait que cinq adversaires avoués ne fussent pas, avant la représentation, dans le secret de sa pièce et ne pussent en révéler les détails à ses ennemis. Voilà le rôle honorable que M. Hugo croyait capables de jouer MM. Alisan de Chazet, Sauvo, Laya, Briffault et Chéron. Le ministre, pour lui donner une satisfaction, consentit à ce qu'un seul censeur, M. Briffault, s'occupât de *Marion Delorme*. M. Briffault, dans une conversation qu'il eut avec M. Hugo, repoussa énergiquement ses insinuations et lui rappela que le premier devoir de la censure à l'égard des auteurs, c'était la discrétion. La pièce allait être autorisée, quand survint le changement ministériel qui substitua M. de la Bourdonnaye à M. de Martignac. M. de la Bourdonnaye, plus sévère que son prédécesseur, ne voulut point entendre parler d'autoriser *Marion Delorme;* et la célèbre courtisane dut attendre la révolution de Juillet pour venir devant le public se refaire une virginité en se prostituant à Laffemas.

Bientôt après, le poëte fit recevoir *Hernani* à la Comédie-Française. Cette fois, il ne s'adressa pas au ministre; il envoya un manuscrit de sa pièce à la censure; le manuscrit du souffleur était gardé avec soin. Donc s'il y avait des indiscrétions, les censeurs seuls pourraient les avoir commises; ainsi raisonnait M. V. Hugo. Les copistes, qui avaient transcrit la pièce, les comédiens, qui possédaient des copies de leur rôle; les employés du théâtre, qui assistaient à la répétition; les amis et les enthousiastes, qui avaient entendu la lecture d'*Hernani* et criaient leur admiration sur les toits, tout ce monde enfin ne parlerait pas, ne s'agiterait pas, serait muet. Cependant des vers ridicules coururent la ville, on fit des parodies de scènes entières; des fragments de la pièce, la pièce même, prétendit-on, fut lue chez un haut fonctionnaire. Le *Journal des Débats*, prenant en main la cause de M. Hugo, publia un article où les censeurs étaient formellement accusés d'abus de confiance. Le journal appuyait son accusation sur une intempérance de langue de M. Briffault. Voici comment le censeur confesse sa faute dans une lettre en réponse à cette attaque : « Vers la fin de l'année dernière, à une séance du comité de l'Odéon, dont je fais partie, on parla du nouveau drame d'*Hernani*, et l'on en cita quelques vers très-ridicules. Je dis que je connaissais la pièce, que je n'y avais point lu les vers attribués méchamment à l'auteur, mais que, par malheur, il en renfermait d'autres qui, sans être aussi étranges, ne valaient guère mieux. Alors j'en rapportai *trois*, les seuls que ma mémoire ait pu ou voulu retenir. On rit et j'en fis autant. Nous étions quatre ou cinq personnes à cette réunion. Un ami de

M. Victor Hugo, membre du comité, entra. Quelqu'un lui conta l'histoire. » Cet ami s'empresse d'aller la redire à l'auteur; des lettres amères sont échangées de part et d'autre. « Voilà tout ce qu'il y a de vrai dans ce qu'on raconte, ajoute le censeur, voilà tout mon crime. Quant au reste, je ne sais ce qu'on veut dire. La copie frauduleuse du manuscrit d'*Hernani*, la falsification du texte, les lectures de l'ouvrage chez des particuliers, des vers livrés à des journalistes sont des infamies dont je n'ai pas à me justifier. » Devant cette allégation formelle d'un écrivain honorable comme Briffault, nous ne pouvons admettre les imputations hypothétiques de M. Hugo. Briffault a eu un tort grave, très-grave, c'est de causer d'une pièce qu'il ne devait pas connaître une fois sorti de son cabinet, de se laisser entraîner à une citation malheureuse, si courte qu'elle fût, mais entre une légèreté aussi regrettable et les déloyautés qu'on voulait lui prêter, il est une distance qu'un galant homme ne saurait franchir.

Du reste, l'extrait du rapport de la censure, publié dernièrement dans le catalogue d'autographes de M. Lucas de Montigny[1], montre, mieux que tout autre document, l'opinion du comité sur l'école nouvelle. Voici comment Briffault appréciait *Hernani*, et ses collègues contre-signaient son opinion. « L'analyse ne peut donner qu'une idée imparfaite de la bizarrerie de cette conception et des vices de son exécution. Elle m'a semblé un tissu d'extra-

[1] Il y a tout lieu de s'étonner de trouver ce dossier administratif dans la collection d'un amateur. Ceci prouve à quel pillage on se livre pendant les révolutions, et explique la pauvreté et le vide de certaines archives.

vagances, auxquelles l'auteur s'efforce vainement de donner un caractère d'élévation, et qui ne sont que triviales et souvent grossières. Cette pièce abonde en inconvenances de toute nature. Le roi s'exprime souvent comme un bandit; le bandit traite le roi comme un brigand. La fille d'un grand d'Espagne n'est qu'une dévergondée sans dignité ni pudeur, etc. Toutefois, malgré tant de vices capitaux, je suis d'avis qu'il n'y a aucun inconvénient à autoriser la représentation de cette pièce, mais qu'il est d'une bonne politique de n'en pas retrancher un mot. Il est bon que le public voie jusqu'à quel point d'égarement peut aller l'esprit humain, affranchi de toute règle et de toute bienséance. » M. Trouvé, alors directeur des Beaux-Arts, n'approuva pas absolument la conclusion de ce rapport, qui reflète trop vivement les passions du moment. Il demanda et obtint de M. Victor Hugo quelques modifications, sans grande importance du reste.

La fièvre littéraire, qui s'est emparée de tous les esprits, éloigne un peu du théâtre les préoccupations politiques, et, même en ces dernières heures de la Restauration, on ne trouve que de rares traces de l'agitation qui règne, agitation qui se traduira tout à l'heure en actes violents d'une part, en révolte armée de l'autre. Toutefois, au mois d'octobre 1829, on interdira au Théâtre-Français une pièce, *Agnès Sorel*, destinée à la fête de Charles X. On trouve qu'en cette circonstance il est inconvenant de choisir pour héroïne la maîtresse d'un roi et de mettre sur la scène la guerre avec les Anglais. On trouve, de plus, la pièce excessivement faible, et, à ce sujet, Sauvo émet une théorie juste, sensée et vraie. « Ici, la commission, dit-il, est pla-

cée sur un autre terrain que lorsqu'elle examine un ouvrage ordinaire. Ici, malgré elle, et, *contre le principe même de son institution*, elle est forcée d'aborder les questions littéraires, de s'occuper du choix même des sujets, de la manière dont ils sont traités, des convenances politiques, du degré de talent dont les ouvrages portent l'empreinte et du théâtre auquel ils sont destinés[1]. » Plus loin il conclut au rejet en faisant remarquer que l'ouvrage ne présente rien de saillant, que l'action n'est pas heureusement choisie, que le style est fort au-dessous du médiocre.

Le théâtre commence à voir paraître ces pièces populaires et démocratiques, qui, sous le gouvernement de Juillet, vont envahir la scène. La censure se montre indécise pour ces œuvres, qui l'étonnent et l'intéressent, mais dont elle ne comprend pas encore la portée. Ainsi, on voit un drame de la Porte-Saint-Martin, dont le titre : l'*Homme du peuple*, est tour à tour autorisé, interdit et rendu.

Les deux derniers actes de la censure de la Restauration, actes *in extremis*, sont l'interdiction de la reprise du *Cid d'Andalousie* et les difficultés faites à l'autorisation d'une pièce en trois actes : le *Balafré*[2]. Ceci se passait le 26 juillet, la veille de la lutte, le jour même où les ordonnances sont publiées. On se rappelle le rôle que jouait Sanche IV dans la tragédie de M. Lebrun. Le gouvernement ne veut pas autoriser pour le moment une œuvre qui montre la royauté avilie. Quant au *Balafré*, c'était une véritable pièce de circonstance. Dans le duc de Guise, dans le chef de la

[1] Archives du Ministère d'État.
[2] *Ibid.*

Ligue, dans l'aspirant au trône de France, les auteurs laissent entrevoir le prince qui devait, le lendemain, devenir le lieutenant-général du royaume et, dix jours plus tard, le roi Louis-Philippe. Toutefois, malgré le rapprochement qui naissait du sujet même, malgré les allusions continuelles que le dialogue amenait, la pièce était autorisée le jour même où l'émeute fermait les théâtres. A la réouverture, elle ne devait pas être donnée. L'heure des allusions malignes était passée. Le drame qui se joue dans la rue, va rendre toutes les autorisations inutiles, toutes les défenses illusoires. La révolution de Juillet renversera la censure, sans abroger le décret impérial qui l'institue et que le nouveau gouvernement gardera, comme une arme au fond d'un arsenal, pour s'en servir aux heures de danger.

Nous venons de suivre la censure depuis le 18 brumaire. Les mesures de rigueur, que nous avons vu prendre, touchent plus souvent à des questions politiques qu'à des questions morales. Cette remarque viendrait corroborer un des reproches que l'on adresse souvent à la censure de s'occuper moins de la morale que de la politique, si le théâtre de cette époque n'expliquait sans peine la nature des sévérités. Après les années de dévergondage, que les spectacles avaient traversées de 1789 à 1800, le public, las de grossièretés de toute espèce, avait soif de modération et de retenue. Nous avons eu occasion de montrer comment, sous l'Empire, cette réaction en était arrivée à une pudibonderie ridicule. Sous la Restauration, les grivoiseries abondent dans certains vaudevilles, mais ces grivoiseries, enveloppées la plupart du temps dans un

couplet spirituel, dépassaient rarement les limites de ce badinage sans danger pour les mœurs publiques, qui est le droit du théâtre. On n'avait pas encore mis à la mode les thèses sur les questions sociales et les peintures de mœurs libertines. Les seules pièces graves et importantes étaient les pièces qui traitaient, par voie d'allusion, des embarras politiques du jour. C'est donc sur ce genre d'ouvrages qu'a dû porter la surveillance de la censure. Cette surveillance, nous l'avons fait voir, a été, à certaines heures, excessive dans sa sévérité; et bien qu'un gouvernement, qu'il s'appelle empire, monarchie ou république, ait pour premier droit, le droit de défense, il est une mesure qu'il faut savoir garder, sous peine d'ébranler le rempart protecteur.

L'école romantique modifiera la nature du théâtre; la révolution qui vient de s'accomplir introduira des idées nouvelles sur la scène. Un changement complet se produira dans l'esprit public. Aussi ce seront des questions d'une autre nature que la censure du roi Louis-Philippe aura à examiner. La lutte ne sera plus entre le gouvernement et l'opposition constitutionnelle, entre les royalistes et les partis abattus, entre la cour et la bourgeoisie, la lutte s'établira entre la société constituée et la réforme sociale, entre le bourgeois et le prolétaire, entre le présent et un avenir inconnu.

CHAPITRE IX

LE THÉATRE, DE 1830 A 1850.

Le théâtre au mois d'août 1830. — Les pièces bonapartistes. — Le *Curé Mingrat*. — *Robespierre*. — *Madame la Valette*. — Projet de loi de 1831. — La censure répressive. — L'*Incendiaire*. — *Arlequin et le Pape*. — Le *Procès d'un maréchal de France en* 1815. — Le *Roi s'amuse*. — Le *Moine*. — Le *Dominicain*. — Le *Cardinal Voltaire*. — Discussion à la Chambre des députés en 1833. — *Robert Macaire*. — Le *Juif errant*. — Le *Brasseur roi*, de M. d'Arlincourt. — *Antony* au Théâtre-Français. — Circulaire de M. Cavé en 1834. — *Ango*. — Les malices d'un comédien. — Les lois de septembre. — La censure réorganisée.

Le *Roi en vacances*. — Les *Huguenots*. — Une *Famille au temps de Luther*. — L'*École des journalistes*. — *Vautrin*. — Les *Pontons anglais*. — La *Main droite et la main gauche*. — L'antagonisme social : son rôle au théâtre sous la monarchie de 1830. — Le *Chiffonnier*. — Les *Mystères de Paris*, etc. — Les pièces historiques : la *Reine Margot*. — Le *Chevalier de Maison-Rouge ou les Girondins*. — *Henri VIII*. — A-propos sur les mariages espagnols. — Les *Commettants*. — Le *Député*. — Les *Bâtons flottants*.

Révolution de Février. — *Pierrot ministre*. — *Catilina*. — Le théâtre du Vaudeville. — Le public. — Un article de l'*Événement*. — La *Goutte de lait*. — *Fualdès*. — *Castaing*. — *Urbain Grandier*. — *Rome*. — *Charlotte Corday*, de M. Ponsard. — Projet de loi du gouvernement. — Enquête du Conseil d'État. — Loi de juillet 1850.

Le théâtre, émancipé par la révolution qui vient de porter sur le trône le duc d'Orléans, n'accorde pas un temps très-long aux pièces de circonstance. Après les vaudevilles et les cantates obligatoires, il entre en pleine possession du droit de tout dire, de tout chanter, de tout faire, qu'il croit avoir conquis sur les barricades de

juillet. Avant la fin d'août, on a vu reparaître les *Visitandines*, *Charles IX*, *Robert, chef de brigands*, le *Mariage du Capucin*. C'est par ces œuvres qu'est inauguré le régime de la liberté.

Dès le milieu du mois d'août, le ministre de l'intérieur, M. Guizot, nommait une commission chargée de s'occuper de toutes les questions relatives à la liberté des théâtres. Les membres de cette commission étaient MM. Delavigne, d'Haubersaert, Dupin, Vitet, E. Blanc, Moreau; Étienne présidait. Cette commission n'aboutit à aucun résultat. « Je me proposais, dit M. Guizot dans ses *Mémoires*, de rétablir une censure dramatique sérieuse, décidée à défendre hautement l'honnêteté publique contre le cynisme et l'avidité des entrepreneurs de corruption. Les vanités littéraires, les assurances déclamatoires et les spéculations intéressées, secondées par l'imprévoyance et la faiblesse de nos mœurs, se mirent en travers avec tant de vivacité que je n'eus pas le temps de les vaincre et d'exécuter mon projet. »

Il n'y avait pas trois semaines que les spectacles avaient secoué le joug et déjà on donnait à la Gaîté le *Jésuite*, le *Te Deum et le tocsin;* au Vaudeville, le *Congréganiste*. On pouvait juger des pièces par leur titre. Bientôt un mouvement nouveau se produit. On a vu avec quel soin la Restauration avait écarté de la scène le personnage de Napoléon; on a vu avec quelle rigueur tout ce qui touchait à l'Empire était impitoyablement proscrit. On n'a qu'à jeter les yeux sur les spectacles des derniers mois de l'année 1830 pour comprendre quel résultat contraire au but espéré était sorti de ces exagérations de terreur et de

cette compression maladroite. Les auteurs se jettent avec une telle fièvre sur cette personnalité et sur cette époque, qu'au premier abord on pourrait croire la révolution faite au profit du duc de Reichstadt et non de la famille d'Orléans. Napoléon devient pour les théâtres ce que Henri IV avait été en 1775, en 1790, en 1814 et en 1815. On le retrouve simultanément sur toutes les scènes, et, comme jadis le panache blanc du Béarnais, la redingote grise de l'Empereur soulève les passions populaires. L'Odéon joue le *Napoléon* de M. Dumas; l'Opéra-Comique, *Joséphine ou le Retour de Wagram;* les Nouveautés, l'*Écolier de Brienne;* le Vaudeville, le *Lieutenant d'artillerie;* les Variétés, la *Redingote grise;* l'Ambigu, *Napoléon;* la Porte-Saint-Martin, *Schœnbrunn et Sainte-Hélène;* le Cirque-Olympique, l'*Empereur*. Cet ensemble de pièces bonapartistes et le succès qui les accueille émeuvent le nouveau gouvernement. Une des dernières, le *Fils de l'Homme*, jouée aux Nouveautés, vers le mois de décembre, met le comble à ses inquiétudes. Le fils de l'Homme, c'est le duc de Reichstadt. Pourquoi ne pas mettre de suite sur la scène Charles X et Henri V, disent les journaux. « Aux Nouveautés, c'est Napoléon II, c'est le duc de Reichstadt, qui, proclamation vivante, s'adresse lui-même à la France! » s'écrie le ministre de l'intérieur à la tribune, en présentant un projet de loi sur la censure.

Dès le mois de janvier 1831, en effet, le gouvernement, reprenant en sous-œuvre la tentative de M. Guizot, demandait aux Chambres de lui donner une arme contre la licence des théâtres. Cette loi est curieuse et veut qu'on l'examine. Car c'est la seule fois que le code de la censure

répressive se trouve nettement formulé dans l'histoire du théâtre, et le projet de M. de Montalivet montre quel régime sévère l'application de ce système imposerait aux auteurs et aux directeurs.

Voici les ouvrages qui avaient amené le ministre à juger indispensable et urgente une législation rigoureuse. Nous avons vu l'effet produit par le *Fils de l'Homme*. Dans le *Napoléon* d'Alex. Dumas, les pairs n'avaient pas entendu sans mécontentement rappeler la conduite des Chambres en 1815. Le Cirque avait osé représenter le Curé Mingrat violant une femme, l'assassinant, puis la jetant dans un torrent avec l'aide d'une autre femme, sa servante et sa concubine. Dans un vaudeville, *Napoléon en paradis*, un auteur avait montré saint Pierre et les anges faisant assaut de plaisanteries et de quolibets. Cette œuvre allait bien avec la *Papesse Jeanne*, que l'on venait de reprendre. Chaque soir quelques personnes, vivantes ou mortes récemment, paraissaient sur la scène. Dans un drame révolutionnaire, *Robespierre*, madame Tallien et Barrère pouvaient se voir sur le théâtre, l'une placée dans une situation équivoque, l'autre représenté comme un lâche et comme un niais. La mort de Benjamin Constant avait servi de prétexte à une apothéose remplie de personnalités blessantes, *Benjamin Constant aux champs Elysées*. Le jour même de la présentation de la loi, on jouait le *Maréchal Brune*. Enfin, aux Variétés, malgré les sollicitations de la famille, malgré les prières de madame la Valette et de sa fille, on les mettait toutes deux en scène dans un vaudeville intitulé : *Madame la Valette*. A l'Ambigu, on représentait *Joachim Murat;* la famille protestait en vain.

Dans un des tableaux de ce drame se déroulait toute la procession de saint Janvier avec l'appareil sacerdotal.

Le duc de la Rochefoucauld prit en main la cause de madame la Valette et demanda à la Chambre de décider que toutes les pièces, dans lesquelles figureraient des personnages contemporains, seraient déposées au ministère de l'intérieur quinze jours avant la représentation. Le directeur qui contreviendrait à cet ordre perdrait son privilége.

Ce fut le lendemain de cette proposition, le 19 janvier 1831, moins de six mois après la révolution, que le ministre déposa le projet de loi. Le gouvernement, bien qu'armé d'une législation sévère, aurait voulu essayer du régime de la liberté, disait M. de Montalivet. « Mais la littérature est tombée en une sorte de biographie vivante et de diffamation contemporaine. La société s'est émue; la morale s'est offensée, et nous, qui devons être les tuteurs de tous les intérêts, nous avons été contraints de courir au plus pressé; nous vous présentons un projet de répression que réclament avant tout les familles. Ce sont des choses toujours urgentes que la morale publique, l'intégrité du caractère national, la religion du foyer domestique et la sainteté du tombeau.

« Le gouvernement répudie la censure ; mais il veut établir une série de garanties qui, sans arrêter la liberté théâtrale, assurent la liberté du plaisir que chacun peut prendre au spectacle, sans craindre d'être surpris par l'aspect de son propre visage imité par un acteur ou l'image de quelqu'un des siens insultée par un figurant. » M. de Montalivet ne reconnaît pas à l'administration le

droit d'empêcher la représentation d'une pièce; aussi son projet de loi remet toute l'action à l'autorité judiciaire.

Les directeurs déposeront les manuscrits au ministère quinze jours avant de jouer les pièces. Ces manuscrits devront être conformes à la représentation; ils porteront le titre exact ainsi que le nom des auteurs, s'ils entendent se faire nommer. L'administration ainsi prévenue réclamera, s'il y a lieu, l'appui de la justice pour sévir après la première représentation. Le juge d'instruction aura le droit de suspension. Mais il devra, dans les cinq jours, présenter son rapport à la chambre du conseil. Si celle-ci est unanimement d'avis qu'il n'y a pas lieu de poursuivre, elle prononcera la mainlevée et les représentations suivront leur cours. Dans le cas contraire, l'affaire sera envoyée devant le jury.

Ainsi une œuvre, qui aura exigé une grande dépense de temps et d'argent, se trouvera arrêtée le lendemain de la première représentation, si quelques effets mauvais se produisent. Une suspension de cinq jours lui portera un coup fatal, pour peu qu'elle ne renferme réellement aucun élément dangereux qui, légitimant les scrupules du juge d'instruction, pique la curiosité publique. Si, au contraire, la pièce présente des inconvénients sérieux et que la chambre du conseil ne veuille pas les voir, la suspension sera une réclame et les côtés fâcheux de la pièce, mis en relief par l'éclat de la mesure prise, n'échapperont à personne. Ainsi dans un cas, le théâtre souffrira, et, dans l'autre, la société. Que l'on compte maintenant les délais nouveaux qui sépareront la décision de la chambre du conseil du verdict du jury, et, pour peu que l'on con-

naisse l'organisation administrative des théâtres, pour peu que l'on sache à quel point l'axiome, *time is money*, peut paraître avoir été inventé pour les directions théâtrales, on comprendra combien peu seront en mesure de supporter des délais aussi prolongés. Si l'on en excepte les théâtres qui possèdent un répertoire, tous se trouvent aux abois le lendemain d'une première représentation, si la pièce jouée leur fait défaut. Que le jury ne condamne ni l'auteur, ni le directeur, que deviendra une pièce attendue depuis deux mois, déflorée par la publicité des débats et, qui pis est, déclarée innocente?

Voici quelles étaient les peines que proposait cette loi :

Un outrage à la morale publique et religieuse ou aux bonnes mœurs, deux mois à deux ans de prison, cinquante francs à cinq mille francs d'amende.

Une offense au roi, cinq cents francs à dix mille francs d'amende, six mois à cinq ans de prison; aux ministres, cent francs à cinq mille francs d'amende, un an à trois ans de prison; aux membres des Chambres, cent francs à cinq mille francs d'amende, un an à trois ans de prison.

Toute insulte à la personne d'un souverain étranger ou à celle des chefs d'un gouvernement étranger était passible de un à deux ans de prison, de cent francs à trois mille francs d'amende.

Pour mettre sur la scène un individu vivant, il en aurait coûté cinq cents francs à cinq mille francs, un an à deux ans de prison; un individu mort depuis moins de vingt-cinq ans, quinze jours à un an de prison, trois cents francs à trois mille francs d'amende.

On voit, d'après ce résumé du code pénal de la censure répressive, que la prison, l'amende et la suppression de la pièce, conséquences inévitables de ce système, n'auraient pas tardé à ruiner les théâtres ou leur auraient imposé une contrainte bien autrement rigoureuse que ne pourrait le faire la censure préventive. Toujours sous le coup d'une suspension, mortelle pour eux, les directeurs seraient devenus des censeurs d'autant plus impitoyables, qu'ils agiraient sans règle, sans direction, sans renseignements, n'écoutant que la crainte de compromettre leurs intérêts. Bientôt ils s'efforceraient de transformer la formalité du dépôt en une censure volontaire, demandant aux agents du ministère, chargés de lire leurs manuscrits, quelque garantie contre les écueils de la représentation, et les auteurs auraient à subir les inconvénients et les ennuis des deux systèmes réunis.

Le projet de loi ne put être voté, ni même discuté. Les innombrables lois présentées à la Chambre, les interpellations continuelles, les discussions sans fin et sans utilité remplirent la fin de la session. Quand la Chambre nouvelle se réunit, le gouvernement, troublé par les objections des auteurs et des directeurs, n'en parla plus. Il se contenta de la loi de 1806, dont il n'osait se servir.

Le théâtre continue à jouir aussi honorablement que par le passé de la liberté qui lui est laissée. Après le *Curé Mingrat*, fornicateur et assassin, il montre dans l'*Incendiaire ou la Cure et l'Archevêché*, un archevêque poussant une jeune fille à commettre une série d'incendies dans un but tout politique; il fait de l'archevêché le centre de toutes les basses intrigues, du prélat un type d'hypocrisie, de

scélératesse et de perversité. Dans *Arlequin et le Pape*, à l'Ambigu, il représente Clément XIV dans les positions les plus grotesques. Quels enseignements pour cette jeunesse de nos faubourgs, dont les spectacles du boulevard sont, pour ainsi dire, ce qu'en 1793 Barrère voulait que fût le théâtre, l'école primaire. Enfants, ils avaient dû se repaître de ces spectacles nauséabonds et malsains, les malheureux, qui, seize ans plus tard, embusqués derrière quelques pavés, frappaient en pleine poitrine un courageux évêque, alors qu'il s'avançait vers eux, porteur de paroles de paix et de merci.

Pendant qu'à la Porte-Saint-Martin, Robert Macaire et Bertrand inventaient chaque soir quelques lazzi nouveaux sur ce bon M. Germeuil et sur les gendarmes assassinés, pendant que l'Ambigu réhabilitait Robespierre, les héros et les épisodes révolutionnaires envahissaient les scènes supérieures. Un jour, c'était *Camille Desmoulins*, un autre jour *Charlotte Corday*. Les théâtres de genre affectionnaient certains tableaux intimes; ils se plaisaient aux plus grossières équivoques sur le mariage. On voyait le lit conjugal et des scènes du dernier croustilleux au Vaudeville dans les *Deux jours ou la nouvelle mariée*, au Gymnase, dans la *Première nuit de noces*, aux Folies-Dramatiques dans le *Lit du marié*.

Cependant un scandale plus grave se préparait aux Nouveautés. Deux auteurs, MM. Dupeuty et Fontan, venaient de faire un drame avec la malheureuse histoire du maréchal Ney. Le *Procès d'un maréchal de France en* 1815, tel était le titre de cette pièce, avait dû être joué au mois de décembre 1830. L'émotion causée alors par le procès

des ministres, faisait vivement redouter cet ouvrage. M. de Montalivet manda les auteurs et, au nom de la paix publique, les pria d'ajourner la représentation. Ceux-ci se retirèrent pour réfléchir et ils écrivirent au ministre : « Nous aurions résisté à une intimidation, nous cédons à un désir manifesté par vous avec une franchise que vous nous avez jugés dignes de comprendre. Aucune indemnité ne nous paraîtrait convenable après l'explication que nous avons eue avec vous, et vous témoignerez au besoin que notre condescendance n'est pas le prix d'un marché. »

Neuf mois plus tard, le drame reparaît sur l'affiche. Le jour de la première représentation, le directeur des Nouveautés reçoit de M. Gisquet, préfet de police, la défense de jouer. Il refuse d'obtempérer à une injonction, qu'il considère comme illégale, et il se prépare à donner la pièce. Le commissaire fait apposer des bandes sur l'affiche ; le directeur ouvre ses bureaux et laisse pénétrer le public dans la salle. La police intervient et le théâtre est évacué. Le lendemain, les affiches annoncent de nouveau le *Procès d'un maréchal de France en* 1815. De bonne heure, la place de la Bourse est envahie par une foule énorme; le ministre envoie alors deux pelotons de gardes municipaux, qui dissipent les attroupements et ferment la salle. Le directeur déclare céder devant la force, les auteurs traduisent le ministre et le préfet de police devant le tribunal de commerce. M. Garnier-Pagès plaide leur cause avec talent; mais c'est là une question administrative dans laquelle le tribunal se déclare incompétent.

Cette affaire n'était que le prélude d'un événement plus important. Cette fois, ce n'était pas d'un drame, banale

exploitation d'un sujet contemporain, qu'il s'agissait, mais bien d'une grande œuvre, de l'œuvre capitale d'un des chefs de la jeune école, œuvre audacieuse, où se retrouvaient toutes les qualités les meilleures et aussi tous les défauts du poëte. Le *Roi s'amuse*, comme toutes les pièces de M. Hugo, avait été bruyamment annoncé longtemps à l'avance. M. d'Argout, voulant user pour ce drame du droit qu'il puisait dans la loi de 1806, fit demander le manuscrit au théâtre. M. Hugo se rendit au ministère et déclara à M. d'Argout qu'il retirerait sa pièce plutôt que de la soumettre à sa censure. Le ministre maintint son droit; seulement, il voulut bien ne pas l'exercer, assez confiant dans l'honneur et la loyauté de M. Hugo, dit devant le tribunal de commerce M° Chaix-d'Est-Ange, avocat du ministère, pour être persuadé qu'il n'y aurait dans son drame aucune atteinte aux mœurs publiques.

Le *Roi s'amuse* fut donc joué tel que le poëte l'avait composé. Nous ne voulons qu'un témoignage de l'effet produit par cette représentation, c'est un passage d'un des journaux les plus hostiles au gouvernement de juillet, le *National* : « Je ne sais trop comment vous introduire au lieu où nous mène ensuite M. V. Hugo... Vous avez à la fois, dans le même taudis, le meurtre, la prostitution, du vin au litre, c'est-à-dire ce qu'il y a de plus horrible et de plus répugnant au monde. C'est au milieu de cette belle trinité, entre un poignard, une prostituée et un broc de vin, que le poëte place François Ier. François s'enivre, se salit en embrassant cette femme et se couche tout de son long : le roi s'amuse! On n'a jamais rien imaginé de semblable. Et pas une lueur morale dans cette nuit

ignoble, pas une pensée qui vienne relever l'humanité ainsi traînée à plaisir dans la boue et le sang. » On juge, d'après ces quelques lignes du dégoût inspiré par cet étrange portrait de François Ier et par cette scène de mauvais lieu.

Le lendemain, M. d'Argout interdisait le drame. Immédiatement M. Hugo adressait aux journaux un manifeste pour supplier la généreuse jeunesse des écoles et des ateliers de ne pas se rendre le soir au théâtre, ainsi qu'il lui en prêtait l'intention; il la dispensait majestueusement d'une émeute. Après cette proclamation, le poëte assigna le Théâtre-Français à l'effet de l'obliger à continuer les représentations du *Roi s'amuse;* le Théâtre-Français appela le ministre en garantie. Une foule immense courut aux débats de cette affaire. Dès neuf heures, les abords de la salle du tribunal de commerce étaient envahis. Les avocats ne purent parler qu'au milieu d'interruptions sans nombre; un piquet de gardes nationaux dut même venir rétablir l'ordre.

M. Hugo plaida sa cause, assisté de Me Odilon Barrot; il resta dans les nuages et pérora longuement, et parfois éloquemment, pour ne rien prouver. Me Odilon Barrot, ne voulant point se prononcer sur la question de la censure, mais avouant toutefois qu'il ne professait pas la liberté absolue des théâtres, se retrancha derrière la charte. Son discours sent cette gêne, qui résulte d'une conviction mal assise. Me Chaix-d'Est-Ange, après avoir démontré les périls de la liberté absolue, les inconvénients de la censure répressive, soutint le droit, que le ministre avait, de défendre une pièce, même dans l'état actuel de la législa-

tion. Le tribunal se déclara incompétent et condamna M. Hugo aux dépens. Ainsi fut tranchée la question du *Roi s'amuse*, qui ne profita pas même des saturnales de 1848, pour se montrer sur la scène française. Depuis lors, François Ier, devenu le duc de Mantoue, a eu le privilége de roucouler en italien quelques strophes, qui rappellent de trop loin les libertés de style du poëte français, pour que l'autorité ait pu en concevoir le moindre ombrage et songer à interdire *Rigoletto*.

Un exemple, comme celui que venait de faire M. d'Argout, ne modifiait en rien l'état des théâtres. L'enseignement moral et religieux, commencé au boulevard par le *Curé Mingrat*, l'*Incendiaire*, la *Papesse Jeanne*, se continuait par des drames tirés ou imités du *Moine* de Levis. Ici c'était le *Moine* que l'on jouait, drame suivant pas à pas le roman et en reproduisant les horreurs. Là, c'était le *Dominicain ou le Couvent de l'Annonciade*, où l'on mettait en scène les ardeurs lubriques du dominicain Geronimo. Par deux fois, Geronimo voulait violer une jeune fille. La dernière fois, il la renversait sur un prie-Dieu; celle-ci s'attachait au crucifix, en implorant le dominicain. Geronimo jetait un voile sur le crucifix et il allait perpétrer son forfait, à la face du public, quand sa victime trouvait sous sa main un poignard et l'en frappait. En jetant les yeux sur les réclames des théâtres à cette bienheureuse époque de liberté absolue, on trouve cette note singulière: *Spectacle demandé par les élèves qui ont obtenu des prix à l'Université*, le *Moine* et l'*Auberge des Adrets*. Au Cirque, pour la représentation gratuite du 29 juillet 1833, on donnait le *Mariage du Capucin*. A la même époque, on joue au

théâtre du Panthéon, *Louvel à Saint-Germain*. Dans cette pièce, on voit en scène Louvel, le duc et la duchesse de Berry. . . . .

Au Théâtre-Français, le ministre reconquiert une ombre d'autorité en s'appuyant sur le décret de Moscou. Au nom du droit de surveillance, que le décret lui accorde, il empêche de jouer le *Cardinal Voltaire*, de MM. Desnoyers et Lafitte; *Clément VIII*, de M. de Custines; *Caïus Gracchus ou le Peuple et le Sénat*, de M. Dartois. M. de Custines porte sa pièce au boulevard et la fait représenter sous le titre de *Beatrix Cenci*. M. Dartois retravaille sa tragédie, la remanie et, moyennant des atténuations, il obtient le droit d'être joué. MM. Desnoyers et Lafitte modifient quelque peu leur comédie; ils suppriment le titre : le *Cardinal Voltaire*. La pièce est autorisée sous celui de : *Voltaire chez madame de Pompadour*. Dans cette œuvre bizarre, madame de Pompadour offrait à Voltaire de le faire nommer cardinal. Les comédiens, qui répétaient *Mahomet*, hésitaient à jouer l'ouvrage d'un prélat. Voltaire renonce alors à la pourpre romaine et les insignes sacrés retombent sur l'abbé de Bernis, dont les relations intimes avec madame de Pompadour sont très-accusées dans cette comédie. La commission des auteurs dramatiques blâma vivement MM. Lafitte et Desnoyers des concessions qu'ils avaient faites aux exigences ministérielles. . . . .

Cependant, en 1833, la discussion du budget ramène la question de la censure devant la Chambre des députés. Un des membres de la Chambre, M. Jars, s'élève contre la licence des théâtres; il cite un ballet de l'Opéra, la *Tentation*, dont il dépeint toutes les inconvenances. M. Mauguin

lui succède à la tribune. « Les spectacles, dit-il, n'offrent pas maintenant cet amusement où un père de famille peut mener sa fille et sa femme... » Il fait donc appel au gouvernement. Le gouvernement, réplique M. d'Argout, renonce à faire une loi; que la Chambre avise. Il maintient le droit, pour le gouvernement, d'arrêter les pièces en vertu du décret de 1806. Puis il avoue qu'en réalité, il existe une censure volontaire. Les directeurs peuvent lui soumettre les pièces sur lesquelles ils ont des scrupules; son avis, s'il est favorable, devient une garantie pour eux. M. Garnier-Pagès réclame une loi répressive, M. le garde des sceaux, Barthe, une censure préventive. M. Mauguin reparaît à la tribune et demande des explications sur l'affaire du *Maréchal Ney*. Comment le ministre, qui connaissait la pièce, a-t-il laissé le directeur des Nouveautés faire des frais considérables? Comment n'a-t-il arrêté la pièce que le jour de la représentation? M. d'Argout déclare n'avoir pas été consulté; le directeur a monté la pièce sans bruit, l'annonce de la représentation a été une surprise. Quant à lui, il ne croit pas permis de mettre en scène de cette façon des hommes vivants; sa décision, s'il avait été consulté, n'aurait donc pas été douteuse. Passant aux pièces interdites, M. d'Argout affirme n'avoir laissé jouer le *Roi s'amuse*, que sur la parole de M. Hugo qu'il n'y avait dans la pièce rien de satirique ni de contraire à la morale. Le *Cardinal Voltaire* a été soumis volontairement, et des scènes scandaleuses ont été supprimées. Dans un vaudeville, des couplets sur le préfet de police Gisquet ont été enlevés, le ministre n'admettant pas une attaque directe et nominative contre un haut

fonctionnaire. M. de Vatimesnil succède à M. d'Argout à la tribune. Il opine pour la censure préventive, mais il voudrait que du gouvernement elle fût transportée aux municipalités; il a plus de confiance en elles que dans le gouvernement, qui voit trop la question à un point de vue purement politique. M. Odilon Barrot, l'avocat de M. Hugo, demande à son tour une loi qui arrache les théâtres à l'arbitraire auquel ils se trouvent livrés.

De cette discussion ressort la nécessité d'apporter un remède énergique et prompt à la licence des spectacles. Mais toutes ces paroles ont été dépensées en vain. Aucun de ces discours, aucun de ces avis ne portera son fruit. Le budget une fois voté, le tournoi parlementaire une fois clos, les choses resteront dans le même état. Ni la Chambre, ni le gouvernement ne prendront l'initiative d'une loi que réclament tous les partis.

Aussi le théâtre ne s'arrête-t-il pas dans la voie scandaleuse qu'il a adoptée. M. Dumas accumule dans la *Tour de Nesle* les débauches, les assassinats, les incestes, enfin tous les crimes qui sont l'inévitable partage des reines et des grandes dames, selon la doctrine du drame moderne. Le héros de l'*Auberge des Adrets*, M. Frédérick Lemaître, continue l'exploitation du type qu'il a créé dans une longue et célèbre folie, *Robert Macaire*. La légende du *Juif errant* sert de prétexte à un drame dont le prologue se passe sur la route du Golgotha. Des fenêtres ouvertes au fond de la scène laissent voir le Christ montant au Calvaire. Dans un vaudeville, *Théophile*, Arnal, jouant le rôle d'un séminariste, chante un couplet final qui parodie les commandements de Dieu. A la Gaîté, on met en

scène le conte plus que grivois, l'*Oraison de saint Julien*.

Un légitimiste ardent, M. d'Arlincourt, avait fait un roman, le *Brasseur roi*, longue allusion aux événements qui avaient amené la révolution de Juillet et critique amère du régime nouveau. Le brasseur roi, c'était Jacques d'Arteveld, le roi citoyen, comme l'appelait M. d'Arlincourt, ou plutôt Louis-Philippe. La préface du roman ne permettait pas de se tromper sur le portrait que l'auteur avait voulu tracer. D'Arteveld commettait tous les crimes et toutes les bassesses que les énergumènes du parti légitimiste prêtaient au roi. Cette diatribe, dramatisée dans la forme romanesque mise à la mode par Walter Scott, avait eu un certain succès politique. M. d'Arlincourt, pour rendre la manifestation plus éclatante, voulut transformer en pièce ce factum accusateur. Un jeune écrivain, M. Thomas, se chargea de ce travail, un directeur, M. de Cès-Caupène, consentit à accueillir le manifeste, moyennant un prêt de 10,000 fr. avant la représentation, un second prêt de 5,000 fr. le lendemain de la première, plus un don immédiat de 2,000 fr. Informé des attaques que renfermait cette pièce, et contre le roi, et contre la famille royale, le ministre intima l'ordre au directeur de cesser les répétitions. M. Thomas appelle M. de Cès-Caupène devant le tribunal de commerce, il veut que l'on joue la pièce, il veut tout au moins que l'argent avancé lui soit restitué. M. Thomas n'obtint pas que le *Brasseur roi* fût joué, mais M. de Cès-Caupène se vit obligé à rendre l'argent qu'il avait encaissé.

Le Théâtre-Français retourne à son tour devant le tribunal de commerce. Madame Dorval venait d'être engagée et, parmi les pièces que la célèbre artiste de drame devait

transporter sur la scène française, se trouvait l'*Antony* de M. Dumas. Quatre-vingts représentations à la Porte-Saint-Martin donnaient droit à l'auteur de ne rien redouter pour cet ouvrage. Mais des objections furent faites au ministre sur l'honneur que le Théâtre-Français accordait à ce mélodrame déclamatoire. Le ministre réfléchit et défendit à M. Jouslin de la Salle de jouer *Antony*. Le tribunal de commerce accorda à M. Dumas une indemnité de 10,000 francs. Sur ces entrefaites survient la discussion du budget. M. Dumas prétend que c'est à l'instigation et par crainte de deux députés influents, Jay et Étienne, que la pièce a été interdite. Jay et Étienne, ennemis déclarés de l'école moderne et rédacteurs du *Constitutionnel*, auraient pris pour des personnalités les plaisanteries du quatrième acte sur le *Constitutionnel* et auraient déclaré à M. Thiers que, s'il autorisait *Antony*, ils empêcheraient la Chambre de voter le budget des théâtres. M. Étienne répondit à cette accusation par le démenti le plus formel. Ni lui, ni Jay, n'étaient rapporteurs du budget; ils n'avaient jamais parlé à M. Thiers d'*Antony;* bien plus, ils ne connaissaient pas la pièce. Du tribunal de commerce l'affaire passa à la cour royale. La cour, n'adoptant pas les conclusions du jugement, reconnut le cas de force majeure et allégea M. Jouslin de l'indemnité de 10,000 francs.

Au mois de juillet 1834, le gouvernement entre dans une voie nouvelle. Le directeur des Beaux-Arts, M. Cavé, adresse une circulaire aux directeurs de théâtres. Il leur rappelle que le décret de 1806 donne au gouvernement le droit d'interdiction; il leur rappelle les mesures, ruineuses pour eux, que le gouvernement a cru devoir pren-

dre. « Vous avez, leur dit-il, la faculté d'éviter tout dommage en soumettant d'avance les manuscrits des ouvrages nouveaux à la division des Beaux-Arts. Les pièces qui n'auront pas été soumises seront interdites purement et simplement, lorsque par leur contenu elles mériteront l'application du décret, et vous ne pourrez imputer qu'à vous seuls les dommages qui résulteront d'une mise en scène devenue inutile. »

Ce fut un haro général. Chacun de crier à la censure. La commission des auteurs se rendit auprès du ministre. Elle reconnaît la nécessité d'une loi, mais en attendant cette loi, elle propose, disent les journaux du temps, de se charger de la surveillance des pièces. Comment une commission d'auteurs a-t-elle pu croire praticable pendant huit jours un système qui remettrait le jugement d'un drame ou d'un vaudeville aux mains d'un confrère? L'assemblée des auteurs blâma vivement la démarche faite par la commission. Lemercier, l'auteur de *Pinto*, l'auteur d'un petit pamphlet, *Dame Censure*, Lemercier se mit à la tête de la résistance. Sur la proposition de l'un d'eux, les auteurs s'engagèrent à ne pas donner un seul ouvrage aux théâtres dont les directeurs auraient soumis une pièce à l'autorité.

Les directeurs toutefois sacrifièrent l'amour-propre des auteurs à leur intérêt personnel. Ainsi on venait de jouer un drame de MM. Pyat et Luchet, *Ango*, dans lequel on voyait François I[er] entrant dans la chambre d'une jeune femme et se trouvant en présence du marin dieppois. Interdit et confus, il refusait de se battre. Dans sa couardise, il se trouvait mal; alors Ango lançait sur ce corps inerte des imprécations plus violentes que celles de Tri-

boulet sur le sac qui renferme, du moins il le pense, le royal cadavre. Le lendemain de ce spectacle national, le ministère exigea du directeur des atténuations; celui-ci, malgré les auteurs, crut devoir obéir. La pièce avait réussi, il ne voulait pas la voir interdire. La commission des auteurs protesta; protestation inutile. Quelques jours plus tard, l'attentat de Fieschi donna lieu à une sévérité plus grande, et *Ango* fut définitivement interdit.

Un acteur de talent, M. Bocage, a raconté devant le conseil d'État, en 1849, comment les comédiens s'y prenaient à cette époque pour insulter impunément le gouvernement. Dans *Pinto* se trouve le cri : « A bas Philippe. » M. Bocage décide Harel à reprendre *Pinto*, et il pousse le cri : A bas Philippe, de telle façon que la salle entière est forcée d'en faire l'application au roi. Le mot est supprimé; l'acteur le remplace par un jeu muet, et l'effet est produit. Dans *don Juan de Marana*, il scinde si adroitement cette phrase : « Généreux comme le roi... d'Espagne, » que du trait le plus inoffensif et le moins actuel, il fait une attaque directe contre Louis-Philippe.

A la suite de l'attentat Fieschi, le gouvernement présenta aux Chambres ces lois restées célèbres sous le nom de lois de septembre. Ces lois rétablissaient la censure préventive. Aucune pièce, dorénavant, ne serait jouée qu'après un examen préalable. L'autorité pourrait toujours, pour des motifs d'ordre public, suspendre la représentation d'une pièce, et même ordonner la clôture provisoire d'un théâtre. La discussion fut longue. M. Liadières plaida la cause du système préventif, il demanda que l'on ne prît pas pour censeurs des auteurs dramatiques; il redoutait

les petites passions et les partis pris. M. de Lamartine proposa une censure, utopie de tous les rêveurs qui ne descendent pas dans la pratique des choses. Il aurait voulu voir constituer un jury composé de dix pairs de France, de dix députés, de dix membres du conseil général, de dix membres du conseil d'arrondissement, de dix conseillers municipaux, de dix académiciens, de dix membres de l'Université, de dix auteurs dramatiques. Sur cette liste de quatre-vingts personnes, on aurait tiré au sort un comité de vingt membres, qui aurait été chargé de la censure. Il serait curieux de voir ce comité à l'œuvre, épluchant chaque année les cinquante vaudevilles de Lazary, les incommensurables fantaisies érotiques et dansantes des petits théâtres, les douzaines de longs mélodrames des théâtres du boulevard, les gaudrioles du théâtre du Palais-Royal ou des Variétés. Au premier abord, l'idée est séduisante. Mais si l'on en vient à songer que Paris compte plus de vingt théâtres, que sur toutes ces scènes il se joue par an plus de quatre cents pièces, si l'on se dit que la censure a un travail urgent et qui ne saurait s'accommoder de la lenteur régulière d'une commission ordinaire, qu'elle a toujours devant elle des intérêts pressants, on se demande comment les théâtres s'arrangeraient de ce bizarre assemblage de pairs, de députés, de conseillers de toute sorte, d'académiciens, d'auteurs, ayant chacun leurs fonctions, leurs préoccupations, leurs intérêts. On écouta avec plaisir M. de Lamartine développer brillamment sa théorie ; mais elle ne fut considérée que comme un rêve de poëte. M. Thiers exposa, avec cette netteté de parole qui lui est habituelle,

la nécessité où se trouvait le gouvernement de prendre des mesures sévères. Il montra clairement que jamais la censure n'avait empêché un chef-d'œuvre d'éclore.

Le plus irréfutable argument dans cette discussion eût été le tableau du théâtre pendant les cinq années qui venaient de s'écouler. Quel profit le pays avait-il retiré de ce droit absolu de parole et d'action? Nous ne pouvons compter comme une intimidation sérieuse les rares mesures de rigueur imposées au gouvernement, soit par la clameur publique, soit par l'intérêt politique. Quel Molière avait peint d'un trait immortel la physionomie de son temps? Quel Corneille avait d'une voix tonnante proclamé quelque vérité sublime! Quel Shakspeare avait développé dans une fable énergique et saisissante toutes les phases d'une des grandes passions qui agitent l'âme humaine? Maintenant que le temps a fait justice des enthousiasmes de la première heure et que quelques ouvrages restent seuls, rares épaves de cette grande tempête, ce qui domine, ce qui frappe, c'est le degré de dérèglement et de démoralisation auquel le théâtre en était arrivé.

La Chambre accorda sans hésitation au gouvernement l'arme qu'il lui demandait, et le théâtre retomba sous le joug de la censure. Il n'en marchera point d'un pas moins assuré. M. Scribe composera la *Camaraderie* et *Une Chaîne*, et ces deux pièces seront jouées : la *Camaraderie*, la plus piquante satire des intrigues gouvernementales et ministérielles d'alors; le tableau le plus exact de ce monde ambitieux, remuant, inquiet de parvenir; *Une Chaîne*, chef-d'œuvre d'audace et d'habileté scénique. M. Hugo fera représenter *Ruy-Blas*, le plus intéressant de

ses drames, les *Burgraves*, la plus élevée et la plus grandiose des conceptions du théâtre moderne. M. Dumas donnera *Mademoiselle de Belle-Isle* et les *Demoiselles de Saint-Cyr*; M. Augier, la *Ciguë*, bijou où l'esprit français se marie si heureusement à l'élégance grecque; madame Sand, *François le Champi*, son chef-d'œuvre dramatique; M. Ponsard, *Lucrèce*, étude antique qui fut un événement; M. Doucet, le *Baron la Fleur*, une comédie dans le goût de Regnard, au vers jeune et pimpant.

Deux jours après le vote de la loi, M. Thiers réorganisait la censure. Quatre censeurs étaient nommés pour examiner les pièces : MM. Perrot, Florent, Haussmann et Basset. Deux inspecteurs étaient chargés de surveiller l'exécution des décisions de la censure et la mise en scène. En se faisant présenter les nouveaux censeurs par le directeur des Beaux-Arts, M. Cavé, M. Thiers leur déclara que le gouvernement entendait ne plus laisser représenter de drames, dans le goût de ceux qui remplissaient les théâtres depuis quelques années, comme la *Tour de Nesle* et tant d'autres.

Mais alors, comme sous l'Empire, comme sous la Restauration, on négligeait d'établir une pénalité facilement applicable, pour les comédiens qui auraient rétabli le texte supprimé ou, par des jeux de scène improvisés, altéré le sens d'une pièce; et l'administration continuait à se trouver désarmée.

Tout d'abord une sérieuse amélioration fut apportée dans le régime de la censure. Sous la Restauration, les décisions étaient communiquées aux intéressés par la voie administrative. On résolut, et on s'en trouva bien, de re-

cevoir, dans le sein de la commission d'examen, les auteurs, lorsque ces derniers voudraient venir plaider leur cause. Placés ainsi en face des censeurs et admis à discuter les objections soulevées, souvent, à l'aide d'explications, en se prêtant à certains changements, dont la discussion leur fera admettre la nécessité, en consentant de bonne grâce à des sacrifices, qu'ils regretteront moins, étant forcés de les comprendre, les auteurs sauveront soit une situation, soit même une pièce entière. Il n'y a pas un avantage moins grand pour la censure à ce travail à ciel découvert. Une mesure occulte excitera toujours une irritation d'autant plus vive, que l'écrivain ne se l'expliquera pas ou feindra de ne pas se l'expliquer. Lorsqu'elle a déduit ouvertement les raisons qui ont dicté son avis, lorsqu'elle a entendu et discuté loyalement les réfutations, la censure, par la franchise même de son procédé, enlève à l'auteur le droit moral d'attaquer et de ridiculiser sa décision quelle qu'elle soit. A ces conférences, les auteurs et les examinateurs gagneront de se connaître et de s'apprécier mieux. Ainsi mutuellement éclairés sur leurs intentions, ils éviteront souvent des malentendus regrettables, des éclats fâcheux, des rigueurs inutiles.

La première pièce soumise à la censure fut une satire violente du roi et du gouvernement : le *Roi en vacances*. Ce vaudeville, en trois actes et sept tableaux, se passait dans un pays sans nom, mais gouverné par un roi, par deux Chambres, par sept ministres et régi par une charte. Le roi partait incognito en voyage avec la reine. Toutes les mésaventures lui arrivaient. Dans un tableau, il subissait les ennuis de la douane ; dans un autre, il était arrêté

par des voleurs. A la suite d'une méprise, il était mis en prison. Son séjour dans les cachots lui permettait d'étudier le sort des détenus. Ce vaudeville fourmillait d'allusions aux habitudes du roi, aux reproches faits sans cesse aux employés des douanes, des contributions, des prisons, enfin à toute l'administration.

Le *Roi en vacances* fut interdit. Les auteurs, MM. Menissier et Charrin, s'empressèrent de publier leur vaudeville; des indiscrétions apprirent que la pièce imprimée était loin d'être conforme à la pièce défendue. Dans la première colère contre le rétablissement de la censure, tous les procédés semblaient bons pour la rendre ridicule. Ainsi, chaque matin, les journaux inventaient les suppressions les plus saugrenues.

La révision des répertoires amena l'interdiction des plus mauvais drames joués de 1830 à 1835 et l'ajournement de ceux qui ne semblaient présenter que des inconvénients momentanés. La plupart des pièces roulant sur des conjurations durent être retirées. On était au lendemain de l'attentat de Fieschi; le procès se jugeait et concentrait l'attention de la France entière. Parmi les œuvres ainsi ajournées, on remarque la *Muette* et le *Bal de Gustave*.

Bientôt vinrent les *Huguenots*. Au moment de soumettre le poëme à la censure, M. Scribe fit disparaître Catherine de Médicis. Jusque-là, c'était la reine, qui, au quatrième acte, mettait les armes aux mains des conjurés et appelait les bénédictions du ciel sur leurs poignards.

Dans la tragédie de Chénier, c'était l'Église, ici c'était la royauté qui trempait ses mains dans le sang. M. Scribe remplaça Catherine de Médicis par Saint-Bris. Deux ans

plus tôt, ce changement aurait-il été fait? Et franchement, que perdit la pièce à cette substitution? Les *Huguenots*, autorisés à Paris, ne purent être joués par toute la France. Dans les villes protestantes, il fallut les interdire. A Nîmes, l'annonce seule de cet opéra fit éclater une émeute. Les haines religieuses se réveillèrent; tous les protestants remplirent les rues, pleins d'indignation. Ils arrachèrent les affiches et l'autorité dût promettre d'empêcher la représentation de cet épisode de la Saint-Barthélemy.

Les questions religieuses à la scène sont toujours irritantes et fâcheuses. Bientôt après l'opéra de Meyerbeer, se présente la tragédie de Casimir Delavigne : *Une Famille au temps de Luther*. Supposons à cette œuvre un auteur inconnu, nous doutons fort qu'elle eût été autorisée. Ce tableau d'un fanatisme barbare et poussé à ce point qu'un frère assassine son frère, au nom du Dieu vivant et par ordre de Rome, afin de sauver son âme, coïncidait d'une façon regrettable avec les *Huguenots*. C. Delavigne avait, de par son talent, sous la Restauration, le privilége de subir la censure directe du ministre. Sous le régime nouveau, il était trop l'ami de la maison pour ne pas trouver une indulgence plus complète. La censure protésta vainement contre *Une Famille au temps de Luther*. Cette tragédie fut rendue, autorisée sans changement.

Le dernier article de la loi de 1835 portait que, dans deux ans, une loi serait présentée, qui régulariserait l'exercice de la censure. Cette loi définitive ne fut jamais faite. Aussi, un jour, Gérard de Nerval voulut intenter un procès au ministre, à propos de l'interdiction d'un de ses dra-

mes : *Léo Burkart.* Il prétendait que la censure, établie en 1835, pour deux ans, n'ayant pas été réautorisée par les Chambres en 1837, n'existait plus légalement. M. de Montalivet ayant levé bientôt après les difficultés opposées à ce drame, qui présentait le tableau des sociétés secrètes d'étudiants en Allemagne, la question ne fut point portée devant les tribunaux.

Après toutes les personnalités qui avaient envahi le théâtre avant 1835, la censure crut devoir se montrer très rigoureuse pour toute tentative de mettre à la scène directement ou indirectement des personnages contemporains. Une pièce de madame de Girardin, l'*École des journalistes*, représentait un des peintres les plus célèbres de l'Empire, amené par les critiques des journaux et l'abandon du public à se donner la mort. On craignit que l'on ne vît sous le personnage inventé par le poëte le peintre Gros, qui, naguère, découragé et brisé par les railleries de la presse, avait mis fin à ses jours, et la comédie de madame de Girardin ne fut pas permise.

Le Gymnase voulut donner une nouvelle édition de la *Conspiration de Mallet;* on s'y opposa. Dans ce vaudeville, se trouvait naturellement le préfet de police d'alors, que Mallet envoyait à la Force. Or ce préfet de police était devenu grand chancelier et président de la Chambre des pairs ; il s'appelait le duc Pasquier. On attribua l'interdiction à la mise en scène de ce personnage influent.

En 1840, parut le *Vautrin* de Balzac. *Robert Macaire* ne pouvait plus être représenté; Frédérick Lemaître regrettait ce rôle, qu'il avait inventé et dont il avait fait un type populaire. Avec le héros de Balzac, il retrouvait son

personnage favori. Galérien en rupture de ban, voleur ingénieux et badin, philosophe faisant la leçon à la société, Jacques Collin, dit Vautrin, offrait au comédien une occasion magnifique de montrer son talent sous son jour le plus favorable. Le forçat avait élevé un enfant, que le hasard avait mis entre ses mains. Il l'avait tenu écarté de son monde honteux; pour l'enrichir, il avait volé; pour le marier à une fille noble, il fabriquait de faux titres. Maître absolu d'anciens compagnons de bagne, il en faisait, pendant toute la pièce, les instruments de ses projets. De cette œuvre cynique, de ce tableau fangeux, aucun enseignement ne sortait. C'était uniquement une de ces fantaisies d'imagination, un de ces amoncellements d'infamies, un de ces voyages fantastiques à travers les couches les plus basses de la société, comme en rêvait Balzac en ses heures mauvaises, alors que son talent, s'écartant de l'observation minutieuse du monde moderne, se laissait entraîner vers les conceptions mélodramatiques.

Cette reproduction du type de *Robert Maçaire* effaroucha les censeurs; par trois fois, ils proposèrent le refus de *Vautrin*. Mais Balzac profita de l'arrivée au ministère de M. de Rémusat pour l'apitoyer sur le sort du théâtre et pour lui arracher l'autorisation de jouer la pièce, ne fût-ce qu'une fois. Le spectacle de ces forçats beaux-esprits et le cynisme du chef de la bande soulevèrent l'indignation de la salle entière. De plus, Frédérick Lemaître, voyant que la pièce prenait mal, changea subitement son jeu et d'un rôle écrit assez sérieusement fit une complète bouffonnerie. Ajoutez à cela l'incident si célèbre du quatrième acte. A la scène où le galérien arrive déguisé en général

mexicain, l'artiste s'était composé une physionomie d'une ressemblance frappante avec celle de Louis-Philippe.

Le lendemain, *Vautrin* était interdit par M. de Rémusat. Il n'y eut qu'une voix pour approuver cette mesure : « M. de Rémusat, s'écriait le *National*, a été bien inspiré de ne pas tolérer que cette parodie infâme souillât plus longtemps la scène française. » Mais, de toutes parts, on reprocha vivement au ministre d'avoir pris si tardivement cette décision radicale.

On se demandait quelle garantie la censure offrait aux théâtres, si elle laissait jouer de pareils drames, pour les interdire le lendemain. Le scandale avait eu lieu; le théâtre avait perdu son temps et son argent : ainsi, d'une part, effet fâcheux; de l'autre, ruine pour le directeur. Car Harel déposait son bilan trois jours après cette interdiction. Vautrin n'était pas une comédie sur laquelle il pût s'élever quelques doutes. Une partie de ces plaintes tombait à faux. Harel savait depuis assez longtemps la pièce inadmissible pour avoir pu en monter une autre tout à loisir, et quand, à force de supplications, il eut obtenu de jouer *Vautrin*, il avait été franchement prévenu que si la première représentation produisait un effet fâcheux, l'autorisation lui serait immédiatement retirée.

Balzac répondit à l'accusation portée contre l'acteur d'avoir aggravé la pièce par la façon dont il s'était grimé. Il affirma qu'il n'y avait eu aucune surprise et que Frédérick Lemaître avait répété généralement la pièce devant le délégué de l'administration, comme il l'avait jouée le soir de la représentation. Mais qu'importait, en somme, le costume? S'il n'y eût eu que ce point mauvais dans le

drame, on l'eût fait disparaître à la seconde représentation, et tout eût été dit.

Les complications qui surviennent dans la politique en 1840, notre situation délicate vis-à-vis de l'Angleterre, l'animation du public contre nos voisins d'Outre-Manche, ont leur reflet dans l'histoire du théâtre de ce moment. Un auteur peint dans un mélodrame : les *Pontons anglais*, les souffrances que les prisonniers français avaient endurées, les durs traitements auxquels ils avaient été soumis. On ne voulut point irriter l'Angleterre par la peinture de ses cruautés ; on ne voulut point fournir un aliment aux colères du public, et l'auteur, pour faire jouer sa pièce, dut l'appeler : les *Pontons*, en faire disparaître les Anglais et changer le lieu de la scène.

A la même époque, la Renaissance apportait à l'examen un drame de M. Léon Gozlan, intitulé, selon les uns : *Il était une fois un roi et une reine ;* selon les autres : le *Mari de la reine*. Ce drame se passait en Angleterre à une époque assez reculée; mais les allusions étaient nombreuses. La plus grave était celle que l'on aurait pu faire à la situation du prince Albert vis-à-vis de la reine Victoria. La pièce, profondément modifiée par l'auteur, avait été autorisée, quand une décision ministérielle en arrêta la représentation. On prétendit que le coup partait de l'ambassade anglaise. Le ministre, interpellé à la Chambre, nia toute intervention diplomatique ; il affirma avoir agi de lui-même et dans l'intérêt de la dignité de la France.

Bientôt après, M. Gozlan dépaysa sa pièce et débaptisa sa reine. Stockholm remplaça Londres. Le titre incriminé disparut et l'Odéon put jouer avec succès la *Main droite*

et la main gauche. Les fureurs du *Times* et des autres journaux anglais avaient été calmées par le sacrifice de l'auteur. Les feuilles suédoises pouvaient n'être pas charmées de l'honneur que M. Gozlan avait fait à leur pays en le choisissant ; mais leur mécontentement était sans gravité pour la paix de l'Europe.

Sous le règne de Louis-Philippe, les théâtres populaires ont propagé une littérature malsaine et pernicieuse à laquelle la censure n'a malheureusement pu opposer une barrière assez puissante. Cette littérature reposait exclusivement sur l'antagonisme social. Le *Riche et le Pauvre*, tel est le titre d'un drame de M. E. Souvestre. La blouse et l'habit, telle pourrait être la devise de la plupart des mélodrames de cette époque. La misère, les mains calleuses, les haillons, voilà les insignes de la vertu. Il faut s'estimer heureux quand les auteurs ne font pas du bagne l'école des bonnes mœurs. Le noble, le bourgeois, le lettré, l'industriel enrichi, haro sur eux ! ils possèdent tous les vices, ils sont capables de tous les crimes. C'est une génération formée par ces honnêtes enseignements que surprit un matin la révolution de Février. Les leçons recueillies depuis quinze ans au théâtre, la jetèrent haineuse et implacable derrière les barricades de juin. Le gouvernement couvrit de son autorisation le *Comte de Charolais*, l'*Ouvrier*, le *Riche et le Pauvre*, le *Pacte de famine*, les *deux Serruriers*, *Vautrin*, les *Mystères de Paris*, *Diogène*, le *Facteur*, le *Chiffonnier de Paris* et tant d'autres drames humanitaires dont les titres sont oubliés aujourd'hui, mais qui ont eu une portée fatale.

La censure voulait-elle interdire ces ouvrages ou du

moins les faire remanier de fond en comble, elle se brisait le plus souvent contre les influences parlementaires qui circonvenaient le ministre. Quel auteur ne comptait parmi ses amis un député ou un journaliste qui ne fût à ménager? Les objections les plus sensées ne pouvaient résister à ces sollicitations pressantes, et tous ces tableaux, débordant de fiel, de haine et d'envie, trouvaient grâce devant un pouvoir aveuglé et imprévoyant de la crise qui se préparait.

Tandis que le *Chiffonnier* et les *Mystères de Paris* enseignent au peuple le mépris pour tout ce qui ne porte pas la blouse du prolétaire, des drames à grandes prétentions historiques lui peignent la royauté et la religion sous les plus sombres couleurs. La *Reine Margot* procède directement de la *Tour de Nesle*. D'autres fois, ce sont des tableaux révolutionnaires, qui exaltent et enivrent le populaire et lui apprennent tout le pouvoir de la force brutale. Ainsi, dans le *Chevalier de Maison-Rouge ou les Girondins*, ce qui le passionnera, ce ne seront ni les aventures intéressantes de Lorin et de Maurice, ni la délivrance de Marie-Antoinette; ce sera le mouvement de la place publique, ce sera le tableau du club. La pièce, plus monarchique que républicaine dans le fond, tournera, grâce aux détails, contre le but même qu'elle se propose. Le peuple suivra avec ardeur le spectacle d'un passé dont ses pères l'ont entretenu; il se verra trôner dans sa toute-puissance; il regardera, il écoutera, il étudiera et, quelques mois plus tard, il donnera chaque jour aux quatre coins de Paris la représentation de cette scène, dont le drame n'aura été pour lui qu'une sorte de répétition gé-

nérale. On ne voulut voir que le côté amusant de ces œuvres. Le jour où le peuple entonna sur les débris fumants du trône le chœur patriotique, que le drame lui avait enseigné, il fallut bien ouvrir les yeux et comprendre quelle corrélation existe en France entre les spectacles du boulevard et l'esprit des masses.

La liste des pièces interdites de 1835 à 1848, liste publiée dans l'enquête du conseil d'État en 1849, montre que les attaques à la morale et les questions de politique intérieure sont les points sur lesquels a principalement porté la sévérité du gouvernement. Il n'a eu toutefois à réprimer qu'un petit nombre de ces écarts de mœurs, dont le théâtre des années précédentes s'était montré si coutumier. Les titres des pièces supprimées suffisent pour indiquer leur nature. *Une nuit chez Putiphar*, *un Ménage d'Étudiants*, *une Petite Maison*, *une Scène au parc-aux-cerfs*, *Louis XV chez madame Dubarry*, la *Petite maison du faubourg Saint-Marcel*. Les chastes peintures que promettent des titres pareils! Et ces autres comédies : *Impéria* et le *Curé de Loudun!* Comme on devait bien s'égaudir de la Papauté avec la célèbre courtisane, de la religion avec la victime de Richelieu!

Parmi les pièces touchant aux questions de politique intérieure qui eurent à subir les rigueurs gouvernementales, nous trouvons d'abord *Henri VIII*. La tragédie de Chénier n'avait pas été jouée depuis la Révolution, quand l'Odéon voulut la reprendre vers la fin de 1841. Alors se déroulait devant la Cour des pairs le procès Quénisset. L'assassin était sur les bancs des accusés avec une quantité d'affiliés de société secrète, complices de son crime. Les débats tout politiques de cette affaire passionnaient les

partis. On craignit que le parterre de l'Odéon ne voulût chercher une allusion à la Chambre des pairs dans ce portrait des juges d'Anne de Boulen :

> Juges tout à la fois et calomniateurs,
> Je vois des courtisans vendus au rang suprême,
> Choisis dans ce palais, et choisis par vous-même.

On craignit surtout que toutes les sympathies, dont Chénier entoure la malheureuse victime, ne fussent appliquées par l'esprit de parti aux accusés dont le sort allait se décider dans le palais voisin. Aussi ajourna-t-on la reprise de cette froide tragédie. Nous doutons que l'idée vienne de nouveau à un directeur de la faire sortir de l'ombre où elle est justement ensevelie.

Une des plus vives préoccupations publiques pendant les dernières années du règne de Louis-Philippe fut l'incident des mariages espagnols. Le bruit de ces alliances à peine répandu, esquisses de pièces et cantates de s'offrir au ministère avec l'empressement qui caractérise ce genre de productions. Au premier abord, le gouvernement parut enchanté de cette explosion d'enthousiasme prête à se produire sur toutes les scènes simultanément. Toutefois, avant d'autoriser, on demanda l'avis de la commission d'examen. Les censeurs, juges plus clairvoyants dans cette circonstance de l'état de l'esprit public au théâtre, émirent une opinion tout à fait opposée à l'autorisation et firent énergiquement ressortir l'inconvénient grave que pourrait avoir une manifestation hostile, si légère qu'elle fût. Le conseil des ministres, consulté, partagea cette manière de voir, et, par une mesure générale et

préventive, tous les théâtres furent invités à s'abstenir. Et en effet, quand une question brûlante comme celle-ci se présente et soulève dans le public d'aussi vives controverses, quel intérêt politique peut-il y avoir à la jeter en pâture aux passions du parterre? Dans des cas pareils, un coup de sifflet isolé a un écho qui domine le bruit de mille applaudissements.

Nous avons vu, au lendemain des journées de juillet, une énergique manifestation bonapartiste se produire sur tous les théâtres de la capitale. Nous avons vu le ministre de l'intérieur, inquiet de ce mouvement de l'esprit public, arguer de la pièce, le *Fils de l'Homme*, pour demander une loi de censure. L'ouvrage que M. de Montalivet aurait voulu interdire en 1831, ses successeurs le proscrivirent. Dans les dernières années du règne de Louis-Philippe, le personnage de Napoléon est exclusivement réservé au théâtre du Cirque, dont, du reste, il défraye tout le répertoire. On interdit le *Fils de l'Homme ;* on arrête *Schœnbrunn et Sainte-Hélène*, qui, en 1830, avait obtenu un si grand succès à la Porte-Saint-Martin, le *Fils de l'Empereur*, peinture de la vie et de la mort du duc de Reichstadt, la *Bataille d'Austerlitz*. Ainsi, tandis que le gouvernement s'attache à flatter le sentiment populaire par les honneurs dont il entoure les cendres de l'Empereur, par l'éclat qu'il donne à l'inauguration du monument de Boulogne, il écarte du théâtre ce qui pourrait fournir au parti bonapartiste une occasion de ralliement, un prétexte de manifestation.

Le gouvernement crut devoir sévir plus d'une fois contre ces tableaux ridicules ou burlesques, que les poëtes

tracent du monde ministériel et parlementaire, des intrigues et des luttes d'influence, qui sont la première préoccupation des ministres et des députés. On s'efforça d'empêcher le théâtre de représenter cette chasse aux places et aux honneurs, que les commettants alors imposaient à leurs mandataires, ce travail incessant et sourd des ministres et de leurs ennemis pour s'arracher, à chaque vote, une majorité toujours indécise, ces batailles électorales si animées, enfin toute cette agitation bavarde, éloquente parfois, le plus souvent oiseuse et sans but. Quelle peinture des mœurs politiques devaient présenter des pièces qui s'appelaient : les *Commettants*, *une Guerre de clochers*, *une Démission*, le *Député?* Aucune de ces satires ne fut autorisée.

Un des serviteurs les plus dévoués de la royauté de Juillet, un officier d'ordonnance du roi, M. Liadières, tenta, lui aussi, de retracer ces mœurs gouvernementales dans une comédie en cinq actes et en vers : les *Bâtons flottants*. La pièce se passait de nos jours. On y voyait des ministres et des députés, qui, par la force même des choses, devaient devenir de vivantes personnalités. M. Duchâtel aurait bien voulu ne pas laisser jouer cet ouvrage; d'un autre côté, il craignait de désobliger M. Liadières. Il demanda des atténuations; puis il obtint de l'auteur quelque répit. M. Liadières consentit à ajourner sa pièce. D'atermoiements en atermoiements, la révolution arriva. L'auteur, rendu à la vie privée, retravailla sa comédie et la fit jouer en 1851. On l'autorisa sans hésiter. Depuis cinq ans, tant d'événements s'étaient passés, les institutions avaient été si profondément modifiées, que le public

n'eut point d'oreilles pour des satires et des portraits, dont toute la saveur était dans l'à-propos, et qui, en 1851, n'avaient plus de sens pour la plupart des spectateurs.

Maïs voici que par une après-midi de février, la monarchie constitutionnelle de 1830 se retire devant une émeute et cède la place à la république. Soudain les théâtres se ruent en dévergondages, qui inaugurent d'une façon digne de ses aînées cette ère nouvelle de liberté absolue. Le roi Louis-Philippe n'a point quitté la France, que, sur plusieurs théâtres, des acteurs, imitant son toupet et ses favoris, le livrent aux lazzi et aux injures du parterre. Sur le théâtre des Funambules, dans une pantomime, *Pierrot-Ministre*, Robert-Macaire-Louis-Philippe et Pierrot-Bertrand-Guizot sont expulsés par Arlequin-le-Peuple. Les habitués de ce théâtre savent de quelle façon ! Le débordement du premier jour ne s'arrêta que deux ans plus tard, devant la loi de 1850. La république avait cru devoir à ses principes de repousser la censure ; elle la regretta bientôt ; et ce ne fut pas le parti, que l'on appelait alors le parti réactionnaire, qui se montra le plus ardent à redemander une censure. Le *National*, le premier, la réclama par la voix de son feuilletoniste, M. Matharel.

On venait de jouer au Théâtre-Historique un drame de M. Dumas, *Catilina*. Catilina, c'était le drapeau rouge, Cicéron, le drapeau tricolore. Toutes les questions sociales à l'ordre du jour se discutaient dans cette pièce. Le public avait été si vivement agité par ces dissertations irritantes, le soir de la première représentation, que, le lendemain, le *National* formulait une demande d'interdiction. Le ministère laissa la pièce suivre sa marche. Les préoccupa-

tions publiques étaient trop vives pour que l'on s'arrêtât longtemps aux querelles de Cicéron et de Catilina.

Le vaudeville commença la série de ces à-propos politiques, où les chefs du gouvernement, les députés et les républicains recevaient chaque soir de dures leçons aux applaudissements d'une salle enthousiaste. La licence morale ne connaissait plus de bornes. C'était au Vaudeville également que l'on voyait *Daphnis et Chloé*, fort légèrement vêtus, se donner sur la mousse une leçon de flûte, dont le souvenir est resté dans la mémoire de tous ceux qui ont assisté à ce spectacle érotique. *Suzanne au bain* se montrait dans un tel état de nudité, que le procureur impérial arrêta la pièce, tout comme il eût fait saisir une gravure licencieuse à l'étalage d'un marchand d'estampes. Dans la *Propriété, c'est le vol*, cette incroyable personnalité, Ève s'exhibait devant tout Paris dans un costume qui sentait fort son paradis terrestre; et tous les héâtres parodiaient à l'envi la pièce, pour avoir l'occasion de montrer les mieux faites de leurs Èves.

Mais le public, ce juge suprême, à ce que prétendent les partisans de la liberté absolue, que disait-il? que faisait-il? poussait-il des cris d'indignation? fuyait-il ces débauches? Hélas, non! Le public accourait en foule applaudir les personnalités les plus sanglantes; le public se pressait au théâtre pour admirer les formes les moins cachées, pour rire aux grossièretés les plus crues. Voici comment le journal de M. Victor Hugo, l'*Événement*, apprécie la contenance du public en face de ces brutalités. Or M. Victor Hugo est de ceux qui ne reconnaissent qu'un juge infaillible : le public. On venait de jouer au Palais-

Royal les *Lampions de la veille et les Lanternes du lendemain*, une revue, qui avait soulevé de vives colères : « Puisque le public supporte les couplets de M. Clairville, s'écriait le critique de l'*Événement*, puisqu'ils lui plaisent, puisqu'il s'y pâme, puisqu'il les fait répéter, c'est à la critique de parler sévèrement. Elle a attaqué la censure, et elle a eu raison, mais c'est à la condition de la suppléer. Non, un théâtre n'est pas une alcôve. Non, il ne se peut pas, qu'à défaut de pointe un couplet se termine par des gestes à faire rougir les mères, qui auront amené leurs filles. S'il se trouve des actrices, qui consentent à jouer cela, tant pis pour elles. S'il se trouve un public pour applaudir cela, tant pis pour lui. Mais c'est l'art, qui payera les frais de ces débauches. Un beau jour on profitera de ces immondices, pour rétablir la censure »

La censure n'est pas encore rétablie, mais le gouvernement surveille de plus près ce qui se passe dans les théâtres. Le ministre de l'intérieur, M. Léon Faucher, charge un des attachés à son cabinet de suivre les premières représentations et de lui en rendre compte. Aux Variétés, M. L. Gozlan fait jouer la *Goutte de lait*, grivoiserie en trois actes, qui excite un désordre tel à la seconde représentation, que la salle est fermée. M. Gozlan accuse dans une lettre les royalistes de la chute de sa pièce; il demande au ministre aide et protection contre cette cabale. Le ministre censure la pièce et offre à M. Gozlan de la faire jouer dans cet état. L'auteur refuse et proteste contre l'abus de pouvoir du ministre. Quelques jours après, M. Léon Faucher prend encore sur lui d'interdire au Gymnase une pièce politique : la *Danse des écus*. Mais ces sévérités

exceptionnelles n'empêchaient pas le répertoire de devenir chaque jour plus détestable. *Robert Macaire*, l'*Auberge des Adrets* et *Vautrin* reparaissent avec honneur. Les affaires Fualdès et Castaing sont accommodées en mélodrame. Des auteurs dépècent pour le théâtre cet abominable livre de Soulié : les *Mémoires du diable*. Au Théâtre-Historique, Urbain Grandier paraît, au milieu de toutes les pompes de l'Église; puis il nous introduit dans un couvent, où des nonnes dansent, au clair de la lune, des pas à faire frissonner d'aise l'impudique Lesbos.

Cependant la plus fâcheuse équipée de ces deux années se préparait à la Porte-Saint-Martin. Deux auteurs avaient rêvé de faire une pièce avec la vie de Pie IX. M. de Falloux, ministre des cultes, consulté par eux, s'était récusé. Ils firent répéter leur pièce, et la première représentation de *Rome* fut annoncée. Ce drame prenait le Pape dans son enfance et il le conduisait, à travers toutes les péripéties de son existence accidentée, jusqu'au jour où les troupes françaises, ayant vaincu les bandes de Garibaldi, lui rouvraient la route du Vatican.

La représentation fut très-agitée. Il se trouva de bons patriotes pour applaudir l'assassinat de M. Rossi, pour siffler l'étendard français flottant sur les créneaux de la ville éternelle. Après un pareil scandale, la pièce allait être arrêtée, quand les auteurs coururent à l'Élysée. Ils furent reçus par le Prince-Président, racontent les journaux du temps; ils dirent avoir d'eux-mêmes enlevé le tableau de l'assassinat, la prise de Rome, enfin tout ce qui pouvait servir de prétexte aux passions des partis; ils arguèrent de leur bonne foi; ils représentèrent la position cri-

tique du théâtre; enfin, ils remportèrent l'espérance de voir lever toute difficulté. Mais l'archevêque de Paris, le nonce du Pape et une grande partie de l'Assemblée insistèrent avec une telle énergie auprès du ministre, que le soir même, à six heures, le théâtre recevait la défense de rejouer le drame nouveau. Pour utiliser la fable de leur pièce, et surtout les décors, les auteurs improvisèrent en quelques jours un *Connétable de Bourbon*.

L'œuvre la plus remarquable de M. Ponsard, *Charlotte Corday*, qui parut peu de mois après, ne fut pas sans exciter quelques appréhensions. On redoutait les théories, les personnages et les tableaux révolutionnaires. Le ministre, M. Ferdinand Barrot, avant de laisser jouer ce drame sur le Théâtre-Français, le soumit, d'accord avec l'auteur, à l'épreuve d'une lecture publique dans les salons du ministère. Des invitations furent envoyées à des membres de l'Académie, à des députés, à tous les hauts fonctionnaires. M. Ponsard lut sa pièce devant cette assemblée. *Charlotte Corday* fit plaisir, mais l'effet un peu froid de la lecture la fit juger sans inconvénients. Ce poëme d'une forme parfois si charmante, souvent aussi d'une éloquence si élevée, veut, pour être apprécié à sa véritable valeur, être lu tranquillement, dans le silence du cabinet. Il marche à pas trop lents pour l'impatience d'un public, et ce fut avec raison que l'assemblée convoquée pour décider de son sort le trouva inoffensif. Le lendemain, il était autorisé. La représentation eut le même résultat que la lecture publique. On écouta avec plaisir, mais sans passion, comme on écoute une œuvre d'art.

Cependant le gouvernement, vivement préoccupé de la

situation des théâtres, élaborait un projet de loi, qui mît un terme à tous les désordres. Quand la loi eût été préparée au ministère de l'intérieur, elle fut envoyée au Conseil d'État. Là, sous la présidence de M. Vivien, eut lieu la plus curieuse enquête sur toutes les questions relatives à l'exploitation des théâtres et à la censure. Trente-deux personnes furent mandées devant le Conseil. On fit venir cinq directeurs de théâtres, MM. Sevestre, Roqueplan, Montigny, Hostein, Dormeuil; deux sociétaires de la Comédie-Française, MM. Regnier et Provost; un maître de ballet, M. Coralli; trois acteurs, MM. Arnault, Albert et Bocage; un agent des auteurs, M. Dulong; deux correspondants de théâtres, MM. Ferville et Duverger; quatre critiques, MM. Jules Janin, Merle, Rolle et Théophile Gautier; huit auteurs dramatiques, MM. Langlé, Lockroy, Bayard, Alex. Dumas, Victor Hugo, Mélesville, Scribe et Souvestre; un ancien inspecteur des théâtres, M. Delaforest; un censeur, M. Florent; de plus, l'ami dévoué de l'art et des artistes, M. Taylor. Les discours les plus remarquables, comme les divagations les plus étranges et parfois les plus plaisantes, se trouvent dans le volume que forme cette longue enquête. MM. Hugo, Alex. Dumas et Bocage se montrèrent les plus violents adversaires de la moindre entrave à la liberté de tout dire et de tout faire sur la scène. MM. Jules Janin et Scribe appuyèrent avec énergie sur la nécessité d'une censure préventive. M. Janin raconte dans cette enquête une anecdote curieuse, et qui montre quelle terrible influence certains spectacles exercent sur une portion du public. Un jour M. Janin visitait une des prisons de Paris, la Force; le directeur, en lui montrant la prison, lui dit :

« Je lis vos feuilletons, mais je n'en ai pas besoin pour savoir quel genre de pièces on joue; *a-t-on joué un mauvais drame, je m'en aperçois bien vite au nombre de jeunes détenus qui m'arrivent.* »

Parmi ceux qui opinèrent pour le système préventif, plusieurs demandèrent que l'on établît une commission d'appel. Cette commission, croyons-nous, serait un rouage complétement inutile. Il est pour l'auteur un juge d'appel naturel; le ministre. La censure a le devoir de la sévérité, le ministre a le droit de grâce. De tout temps, la censure a dû être et a été ainsi comprise. En présence de deux degrés de juridiction, il ne sera pas un auteur qui ne porte ses réclamations devant la commission d'appel, bien convaincu que le sort entier de sa pièce dépend du mot ou du geste supprimé. Cette commission recommencera alors le travail; mais, en définitive, ce ne sera pas elle qui prononcera, quand les cas seront graves. Le ministre restera toujours le seul juge ayant droit de décider. Après avoir recueilli tous ces avis, le Conseil d'État prépara la rédaction d'un projet de loi.

Mais les questions de l'exploitation des théâtres, des priviléges, des genres différents ne pouvant encore être tranchées sans beaucoup de controverses, le ministre de l'intérieur, M. Baroche, voulut porter un prompt remède au mal le plus apparent et le plus dangereux, au désordre moral des répertoires. Au mois de juillet 1850, il demanda à la Chambre le rétablissement immédiat de la censure théâtrale; la Chambre, qui avait suivi avec tristesse la marche du théâtre depuis le mois de février 1848, vota la loi sans retard et sans hésitation. La cen-

sure rentra immédiatement en fonctions. On suivit, pour sa réorganisation, le système adopté depuis 1806. Le travail fut divisé entre une commission consultative, ayant pour mission d'examiner les manuscrits, de conférer avec les directeurs ou avec les auteurs, en un mot de censurer les pièces, et deux inspecteurs, chargés de faire exécuter les décisions de la commission, de voir la mise en scène aux répétitions, de surveiller les représentations.

Ainsi se termine la quatrième et la dernière épreuve que le théâtre ait faite d'un régime de liberté absolue. Sous Louis XII, en 1791, en 1830, en 1848, la censure n'a pas existé. On a vu, par quatre fois, avec quelle rapidité s'étaient produites les inventions les plus désordonnées. Personnalités violentes, insultes à la religion, peintures lascives, leçons pervertissantes, déclamations haineuses; tel est le résumé de l'histoire du théâtre en ces heures faciles. Aussi qu'est-il arrivé? Les excès ont toujours appelé la répression. François Ier met un terme aux licences des basochiens et des confrères de la Passion. Les orgies du théâtre révolutionnaire, modérées d'abord par le Directoire, sont ensuite complètement arrêtées par le Premier Consul. Le gouvernement de Juillet est forcé de relever les digues que lui-même a renversées et de faire rentrer le flot dans son lit. Le théâtre tapageur, agressif, immoral de 1848, doit bientôt plier devant la volonté bien arrêtée du gouvernement de ramener l'ordre dans la rue et le calme dans les esprits.

A voir au milieu de quelles hostilités, de quelles critiques, de quelles railleries la censure accomplit son œuvre de défense sociale, on pourrait croire que chaque fois

qu'après quelques années de licence le pouvoir a été amené à imposer un frein à la liberté dramatique, il n'a pu le faire sans soulever une tempête; mais, à toutes les époques de l'histoire, il a simplement obéi au cri de la conscience publique outragée, et la loi a été acceptée, comme une nécessité. C'est que la foule a une étrange façon d'entendre et de pratiquer la morale. Elle écoute les propos les plus grossiers, elle regarde les tableaux les plus cyniques, elle supporte les divagations les plus irritantes, et pas une fois, en ces temps d'abandon, elle ne se réveille de sa torpeur pour pousser, en plein théâtre, une de ces clameurs indignées, qui serait à la fois un châtiment et une leçon. En revanche, les pieds à peine hors de la salle, chacun crie, chacun récrimine, chacun se révolte; tous les bons instincts reprennent leurs droits et demandent impérieusement à être vengés. Voilà ce public, en qui les adversaires de la censure ont une confiance si absolue, ce public, qui n'a eu que des bravos pour l'*Homme obstiné* de Gringore, pour la *Papesse Jeanne*, pour *la Propriété, c'est le vol* et pour les plus complètes nudités; le voilà, tel que les faits nous l'ont montré à toutes les époques. Aussi est-ce à l'histoire que nous nous en rapportons pour mettre en lumière l'importance de la censure théâtrale et la difficulté de sa tâche, à l'histoire seule que nous demandons de redire quels périls la liberté absolue du théâtre fait courir à la vie morale, religieuse et politique d'un pays.

FIN

TABLE DES MATIÈRES

CHAPITRE III.

LA CENSURE AU XVIII[e] SIÈCLE.

CHAPITRE IV.

LES DERNIÈRES ANNÉES DE LOUIS XV.

CHAPITRE V.

LA FIN DE LA MONARCHIE.

CHAPITRE VI.

LA CENSURE PENDANT LA RÉVOLUTION.

CHAPITRE VII.

LE CONSULAT ET L'EMPIRE.

CHAPITRE VIII.

LA CENSURE SOUS LA RESTAURATION.

CHAPITRE IX.

LE THÉÂTRE, DE 1830 A 1850.

CHAPITRE VII.

LE CONSULAT ET L'EMPIRE.

CHAPITRE VIII.

LA CENSURE SOUS LA RESTAURATION.

CHAPITRE IX.

LE THÉATRE, DE 1830 A 1850.

	Prix
BLOT-LEQUESNE.	
De l'Autorité.......	5 fr.
F. BODENSTEDT.	
Les Peuples du Caucase.	8
BONNET.	
Manuel du capitaliste..	5
BOREL D'HAUTERIVE.	
Annuaire de la Noblesse, 5 et 8 fr. colorié.	
Armorial de Flandre.	10
VICTOR BORIE.	
L'Année rustique......	3
A. BOULLIER.	
Essai sur la Civilisation en Italie. 2 vol......	10
F. BOUVET.	
Etablissement d'un Droit public européen....	3
C. DU BOUZET.	
La Jeunesse de Catherine II...............	3
G. BOVIER.	
Trois mois de la vie de J.-J. Rousseau.......	2
J. BOZÉRIAN	
La Bourse et ses opérations. 2 vol..........	12
A. DE BRÉHAT.	
Petits romans.........	3
Un Drame à Calcutta..	3
Les Jeunes amours....	3
FREDERIKA BREMER.	
Axel et Anna.......	2 50
J. BRESSON.	
Histoire financière de la France. 2 vol.......	10
A. BRY.	
Raffet et ses œuvres...	5
F. CABALLERO.	
La Gaviota.........	2 50
W. CARLETON.	
Romans irlandais.......	3
A. DU CASSE.	
Hist. anecd. de l'ancien théâtre en France.. 2 vol...............	10
H. CASTILLE.	
Portraits historiques au XIXe siècle, 29 vol. Chaque vol...........	» 50

	Prix
G. DE CAUDEMBERG.	
Le Monde spirituel....	3
ALFRED CAUWET.	
Contes du Foyer....	2 fr.
CENAC-MONCAUT.	
Contes de la Gascogne.	2
G. CHADEUIL.	
Le Curé du Pecq.......	3
Les Mystères du Palais.	2
A. CHALLAMEL.	
La Régence galante...	3
Histoire anecdotique de la Fronde............	3
G. DE CHAMPAGNAC.	
Etude sur la propriété littéraire.............	2
W. E. CHANNING.	
Le Christianisme ...	3 50
De l'Esclavage.....	3 50
Œuvres sociales....	3 50
Traités religieux....	3 50
CH. DE CHASSIRON.	
Notes sur le Japon, la Chine et l'Inde......	10
VICTOR CHAUVIN.	
Les Romaniens grecs et latins...............	3
H.-É. CHEVALIER.	
Trente-neuf hommes pour une femme..........	3
L. CHODZKO.	
Les Massacres de Galicie...................	3
LOUIS CIBRARIO.	
La Vie et la mort de Charles-Albert......	4
A. DE CIRCOURT.	
Histoire des Morisques. 3 vol...............	10
PIERRE CLÉMENT.	
Etudes financières.....	7
H. CLUSERET.	
Le Cheval.............	3
J.-A. COFFIN.	
Guide botanique de la santé................	4
J. COGNAT.	
Clément d'Alexandrie..	6
Mme C. COIGNET.	
Les Mém. de Marguerite	2

Prix.

LOUISE COLET.

L'Italie des Italiens, 2 v. 6

WILKIE COLLINS.

La Femme en blanc. 2 vol ... 6

E. COLOMBEY.

Les Originaux de la dernière heure ... 3

F. COMBES.

Histoire de la diplomatie européenne. 2 vol.. 15

CH. DE COSTER.

Légendes flamandes ... 3

DU COURET.

Les Mystères du désert. 2 vol. ...

COUTURIER DE VIENNE.

Paris moderne ... 2 50

LÉONCE DE CUREL.

Le Chasseur au chien d'arrêt ... 3 fr.

M. CZAYKOWSKI.

Contes Kosaks ... 3

DANCEL.

L'Influence des voyages 7

E. DAUDET.

Thérèse ... 2

L. DE DAX.

Nouveaux Souvenirs de chasse et de pêche. 3 50

Mme L. DE DAX.

La Mère ... 2

A. DEBAY.

Encyclopédie hygién.. 18 vol ... 40

DECLAT.

Hygiène des enfants nouveau-nés ... 3

H. DELAAGE.

Doctrines des sociétés secrètes ... 1 50

L'Eternité dévoilée... 1 50

Le Monde prophétiq. 1 50

Le Monde occulte... 1 50

Perfectionnement physique de la race hum. 1 50

Les Ressuscités au ciel et dans l'enfer ... 5

PAUL DELTUF.

Jacqueline Voisin.... 3

Prix.

V. DELVAUX.

L'Amour ... 3

A. DEQUET.

Abeille ... 1

Clarisse ... 3

AD. DESBARROLLES.

Les Mystères de la main 4

DESBORDES-VALMORE.

Poésies inédites ... 5

CH. DESLYS.

La Loi de Dieu ... 3

L'Aveugle de Bagnolet 3

G. DESNOIRESTERRES.

Les Cours galantes. 2 v. 6

Les Talons rouges.... 2

A. DOZON.

Poésies popul. Serbes. 3

A. DUMESNIL.

L'Immortalité .... 3 fr. 50

DURAND-BRAGER.

Quatre mois de l'expédition de Garibaldi .. 3 50

L.-A. DUVAL.

Valdieu ... 3

GEORGE ELIOT.

Adam Bede. 2 vol... 7

V. EMION.

Des Délits et des peines en matière de fraude commerciale ... 1 50

ENFANTIN (le Père).

Corresp. philosophique 4

Correspondance politiq. 1

Science de l'homme.... 9

La Vie éternelle ... 4

ERCKMANN-CHATRIAN.

Le fou Yégof ... 3

ESCUDIER.

Les Cantatrices célèbres 3

A. ESQUIROS.

L'Angleterre et la vie anglaise ... 3 50

JOSEPH D'ESTOURMEL.

Souvenirs de France et d'Italie ... 4

L.-C. FARINI.

L'Etat Romain ... 5

J. FAVEREAU.

A vol d'oiseau. — France, Italie ... 4

Prix.

G. FERAI.

La Famille 3

J.-P. FERRIER.

Voyages en Perse. 2 v. 12

PAUL FÉVAL.

Aimée 3
Le Drame de la jeunesse 3
Madame Gil Blas. 2 vol. 6
La Garde noire 3

E. FEYDEAU.

Catherine d'Overmeire. 2 vol. 6
Sylvie 3

G. DE FLOTTE.

Bévues parisiennes.... 3

ULRIC DE FONVIELLE.

Souvenirs d'une Chemise rouge 2

MARIA DE FOS.

Gaëte 3

DE FOUDRAS.

La Vénerie contemporaine .... 3 fr.

G. FOURCADE-PRUNET.

La Question des filles à marier 2

A. FOURGEAUD.

Physionomie des commis-voyageurs 2
Faut-il se marier? 1

ÉDOUARD FOURNIER.

Enigmes des rues de Paris 3
L'Esprit dans l'histoire. 3
L'Esprit des autres.... 3
Histoire du Pont-Neuf. 2 vol. 6
Le Vieux-Neuf. 2 vol.. 7

ARNOULD FRÉMY.

Les Amants d'aujourd'hui 3
Les Femmes mariées .. 3
Joséphin le bossu...... 3

FRIANT.

Vie militaire du général comte Friant 5

ÉM. GABORIAU.

L'Ancien Figaro 3
Les Comédiennes adorées 3

Prix.

Les Cotillons célèbres. 2 vol 6
Les Gens de bureau... 3
Le 13me hussards....... 3
Les Mariages d'aventure 3

A. GANDON.

Souvenirs d'un vieux chasseur d'Afrique. 3 50
L'Oncle Philibert...... 2

CH. GARNIER.

Journal du siége de Gaëte 3

B. GASTINEAU.

La Vie en chemin de fer. 2

TH. GAUTIER.

Abécédaire du Salon de 1861 .... 3 fr.

G. DE GENOUILLAC.

Dictionnaire des Fiefs. 10
Dict. des Ordres de chevalerie 3
Grammaire héraldique. 3
Armoiries des maisons nobles de France.... 8

A. GÉRARD.

Vie de Marie-Thérèse de France 2

JULES GÉRARD.

L'Afrique du Nord.. 3 50
Le Mangeur d'hommes. 3 50

L. DE GIVODAN.

Histoire des classes privilégiées. 2 vol 7

L. GODARD.

Pétersbourg et Moscou 3 50
Domenica 3

GŒTHE.

Werther 2

IVAN GOLOWINE.

Hist. d'Alexandre Ier 7 50

A. ET J. DE GONCOURT.

Les Actrices......... » 50
L'Art au XVIIIe siècle. 4 v. 20
Histoire de la société française. 2 vol. 10
Les Hommes de lettres. 3

	Prix.
La Lorette	» 50
Portraits intimes du XVIIIe siècle. 2 vol.	6 fr.
Une Voiture de masques	3
A. GOUET.	
Une Caravane parisienne dans le désert	2
La Dette de famille	2
GOUGENOT DES MOUSSEAUX.	
La Magie au XIXe siècle.	6
L. GOZLAN.	
Le Faubourg mystérieux. 2 vol	6
GRANIER DE CASSAGNAC.	
Hist. des Girondins et des massacres de Septembre. 2 vol	14 fr.
N. GRANVILLE.	
Granville dans les étoiles	3 50
E. GREEVES.	
Comédies parisiennes	3
É. GREYSON	
Jacques le charron	2
J. GUIGARD.	
Bibliothèque héraldique de la France	16
C. HABENECK.	
Nouvelles espagnoles	3
HÉNAULT (le présid.).	
Mémoires	6
DU HAMEL.	
Don Juan de Padilla	3
JENNY D'HÉRICOURT.	
La Femme affranchie. 2 v.	5
A. HERTZEN.	
Le Monde russe. 3 vol.	15
ALOYSIUS HUBER.	
Nuit de veille d'un prisonnier d'État	3
E. HUZAR.	
La Fin du monde par la science	1 50
L'Arbre de la science	4
J. JACOTOT.	
Enseignement universel. 7 vol	30
J. JANIN.	
La Fin d'un monde et le neveu de Rameau	3

	Prix
JAUFFRET.	
Catherine II et son règne. 2 vol	12 fr.
LE ROI JERÔME.	
Mémoires. 6 vol. ch	6
CH. JOBEY.	
L'Amour d'une Blanche.	3
JOSAT.	
Manuel de bons secours.	2
L. JOURDAN.	
Un Hermaphrodite	3
Un Philosophe au coin du feu	3
P. JUILLERAT.	
Les Soirs d'octobre	5
JUNIUS.	
Lettres	3
A. DE KÉRANIOU.	
Les Valets de grande maison	3
A. LACAUSSADE.	
Les Epaves	3 fr. 50
Poëmes et Paysages.	3 50
A. DE LACHAPELLE.	
Le comte de Raousset-Boulbon	3 50
DE LAGONDIE.	
Le Cheval anglais	7 50
A.-F. DE LA GRANGE.	
Le Grand livre du destin	5
A. DE LA GUÉRONNIÈRE.	
Les Hommes d'État de l'Angleterre	3
JULIETTE LAMBER.	
Les Idées antiproudhonniennes	2
G. DE LA LANDELLE.	
Le Langage des marins	5
Poëmes et chants marins	4
CH.-F. LAPIERRE.	
Deux hivers en Italie	3
L.-J. LARCHER.	
Les Anglais, Londres et l'Angleterre	3
Dictionn. d'anecdotes.	2
Encycloped. de l'amour	3
La Femme jugée par les grands écrivains	16

Prix.

LARDIN ET Mlle D'AGHONNE.

Le Premier amour d'une jeune fille.......... 3

Mlle DE LA ROCHEJAQUELEIN.

Mémoires sur la Vendée, 2 vol................ 1

LAURENT (DE L'ARDÈCHE).

La Maison d'Orléans. 7 50

L. LAURENT-PICHAT.

Le secret de Polichinelle 3

ÉM. LE BON.

Joseph Le Bon......... 6

É. LECLERCQ.

Séraphin.......... 2 50

Les Amours sincères, 4 vol............... 10

Tableaux de genre.. 2 50

La duchesse d'Alcamo................ 2 50

AUG. LECOMTE.

Le Chemin de l'épaulette............ 3 fr. 50

JULES LECOMTE.

La Charité à Paris..... 3

PAUL LECONTE.

L'Art de converser et d'écrire chez la femme. 2 50

A. LEFÈVRE.

La Flûte de Pan....... 3

H.-T. LEIDENS.

Le Manuscrit de ma cousine................. 3

JULIEN LEMER.

Le Charnier des Innocents............... 3

Paris au gaz........... 3

PIERRE LEROUX.

Quelques pages de vérités............... » 50

M. DE LESCURE.

Les Maîtresses du régent................. 4

A. LESTRELIN.

Les Paysans russes.... 3

W. LONGFELLOW.

Hypérion et Kavanagh. 2 vol............... 5

JEAN MACÉ.

Histoire d'une bouchée de pain................. 3

Prix.

MANÈ.

Paris mystérieux...... 3

Le Paris viveur........ 3

T. MAMIANI.

Nouveau droit européen 3

H. DE MARNE.

Du gouvernement de Louis XIV.......... 2

E. MANUEL.

Les Joies dédaignées... 2

MARY LAFON.

Mille ans de guerre entre Rome et les Papes.. 2

Mœurs et coutumes de la vieille France 3

Pasquin et Marforio, hist. satirique des Papes.. 3

MICHEL MASSON.

La Gerbée. Contes.. 3 50

H. MATHIEU.

La Turquie. 2 vol...... 7

A. MAZAS ET TH. ANNE.

Histoire de l'Ordre de St-Louis. 3 vol... 22 fr. 50

E. MERLIEUX.

Les Princesses russes prisonn. au Caucase. 3,50

O. MERSON.

La Peinture en France. 4

CLOVIS MICHAUX.

Poésies............. 3 50

A. MICHIELS.

Histoire de la politique autrichienne......... 7

Histoire secrète du gouvernement autrichien. 6

Hist. des idées littéraires au XIXe siècle. 2 vol. 12

J.-N. MICHON.

Voyage relig. en Orient. 2 vol................ 10

MILLET-ROBINET.

Guide prat. du fermier 3 50

MIRABEAU.

Lettres d'amour 3

MOCQUARD.

Jessie. 2 vol............ 6

HENRI MONNIER.

Scènes populaires 5

Prix.

A. MORIN.

Magie du XIX[e] siècle. Ténèbres........... 3 50
Philosophie magnétiq. 3

F. MORNAND.

L'Année anecdotique... 3

C. DE MOUY.

Raymond.............. 3

E MULLER.

Madame Claude........ 3

CH. DE MUTRÉCY.

Journal de la campagne de Chine. 2 vol..... 12

L. NICOLARDOT.

Ménage et finances de Voltaire.......... 7 50

DE NOÉ.

Trente jours à Messine. 1

JULES NORIAC.

La Dame à la plume noire 3

E. NUS.

Les Dogmes nouveaux. 3

J. OLIVIER.

Le Batelier de Clarens. 2 vol................ 6

ADRIEN PAUL.

Blanche Mortimer...... 3
Une Dette de jeu. — Les deux gendres......... 3

M.-A. PEIGNÉ.

Romans intimes........ 3

SILVIO PELLICO.

Lettres............... 4

PAUL PERRET.

Légendes amoureuses de l'Italie.............. 1

MARC PESSONNEAUX.

La Vie à ciel ouvert. 2 v. 5

BENJAMIN PIFTEAU.

Une bonne fortune de François I[er].......... 3

DE PIMODAN.

Campagnes d'Italie.... 3

DE PLASMAN.

Comment on convertit un mari............. 2 50
Les Illusions du temps présent.. 2
Les Strauss français.... 3

Prix.

E. PLOUVIER.

La Bûche de Noël..... 3

C. POISOT.

Histoire de la Musique en France............. 4

A. POMMIER.

La Dame au Manteau rouge............... 4

R. DE PONT-JEST.

Le Fire-Fly, souvenirs des Indes et de la Chine............... 3

P.-J. PROUDHON.

La Guerre et la Paix. 2 v. 7
Théorie de l'impôt.. 3 50

J.-M. RAGON.

La Maçonnerie occulte. 4
Orthodoxie maçonnique 6

J.-S. RAREY.

L'Art de dompter les chevaux................. 1

A. REGAZZONI.

Nouveau manuel du magnétiseur......... 1 fr.

PAUL REIDER.

Mademoiselle Vallantin 2

J. RÉMY.

Voyage au pays des Mormons. 2 vol......... 20

A. RENÉE.

La Grande Italienne.. 6

H. DE RIANCEY.

Le Génér. C[te] de Coutard 6

A. RONDELET.

Conseils aux parents.. 2
Mémoires d'un homme du monde............. 3

L. DE LA ROQUE.

Annuaire du Languedoc. 5
Armorial de la Noblesse de Languedoc. 2 vol. 40
Trois pages de l'histoire de Louis-Philippe... 2

L. DE LA ROQUE ET E. DE BARTHÉLEMY.

Catalogue des Gentilshommes en 1789. 4 livr. parues, chaque 1 fr.

VICTORINE ROSTAND.

Les Amours de village. 3

Prix

A. DE SAINT-ALBIN.

Pie IX............ 3 50
Les Francs-Maçons.... 3

J. DE SAINT-FÉLIX.

Rome en Provence.... 3
Les Nuits de Rome. 3 fr. 50

L.-C. DE SAINT-MARTIN.

Les Nombres.......... 5
Correspondance inédite 8

E. SALVADOR.

Les Fantaisies littéraires du temps............ 3

G. SARRUT.

Les Fils d'Arpad....... 3

P. DE SÉMAINVILLE.

Code de la Noblesse française........... 10

DE SÈZE.

Histoire de l'événement de Varennes....... 4 fr.

TH. SILVESTRE.

Histoire des peintres vivants................ 3

A. SNIDER.

La Création et ses mystères dévoilés....... 8

A. DE STOURDZA.

Œuvres posthumes. 5 volumes.............. 20

DE SZAPARY.

Magnétisme et magnétothérapie............ 10

TENANT DE LATOUR.

Mémoires d'un bibliophile.............. 3 50

TEORT ET PETIT.

Le Compteur métrique. 2

THIÉBAULT.

20 Semaines à Munich. 5

A. TOUSSENEL.

L'Esprit des bêtes.... 6
Le Monde des oiseaux. 3 vol............... 18

IVAN TOURGUENEF.

Une Nichée de gentilshommes............ 3
Récits d'un chasseur.. 4

LOUIS ULBACH.

Histoire d'une mère et de ses enfants... 3

Prix

Le Mari d'Antoinette... 3

VALERY VERNIER.

Aline 2
Comment aiment les femmes................. 3

DE VALFONS.

Souvenirs.......... 3 50

LOUISE VALLORY.

Madame Hilaire....... 2
Un Amour vrai....... 3

A. DE VALOIS.

Mexique, Havane et Guatémala, notes de voyages.......... 3 fr.

DE VEAUCE.

De l'Élevage du cheval. 3

PIERRE VÉRON.

L'Année comique..... 3
Les Gens de théâtre... 3
Les Marionnettes de Paris................. 3
Paris s'amuse......... 3

P. VIALON.

L'Homme au chien muet............... 3

F. VIDALEIN.

La Cuisinière des familles............... 5

CL. VIGNON.

Les Récits de la vie réelle.............. 3
Victoire Normand..... 3

VILLEBOIS.

Mémoires secrets sur la Cour de Russie..... 6

A. WEILL.

L'Homme de lettres... 1
Lettres fraternelles à Louis Veuillot............ 2
Le Livre des Rois..... 5
Vie de Schiller...... 1 50

ED. WERDET.

Histoire du livre en France. 2 vol........... 10
De la Librairie française............. 5
Portrait intime de Balzac............. 3 50

YEMENIZ.

Voyage en Grèce..... 5

LA

CENSURE DRAMATIQUE

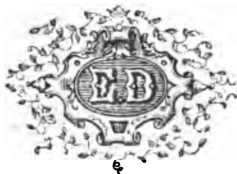
ET

LE THÉATRE

HISTOIRE DES VINGT DERNIÈRES ANNÉES
(1850-1870)

PAR

VICTOR HALLAYS-DABOT



PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
PALAIS-ROYAL, 17 ET 19, GALERIE D'ORLÉANS

1871

A Ch. Duverdy

souvenir de vieille amitié

V. Hallays

LA CENSURE DRAMATIQUE

ET

LE THÉATRE

1850 - 1870

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

LA
CENSURE DRAMATIQUE
ET
LE THÉATRE

HISTOIRE DES VINGT DERNIÈRES ANNÉES
(1850-1870)

PAR

VICTOR HALLAYS-DABOT



PARIS
E. DENTU, ÉDITEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DES GENS DE LETTRES
PALAIS-ROYAL, 17 ET 19, GALERIE D'ORLÉANS

1871

AVANT-PROPOS

Le chapitre d'histoire administrative que nous publions aujourd'hui était écrit, quand survint le 18 mars. Depuis lors, que d'observations nouvelles, que de tristes retours sur le passé inspirait le spectacle chaque jour plus horrible de la catastrophe qui se développait, épouvantable et lugubre tragédie! que de réflexions sur les hommes et sur les choses montent aux lèvres, quand on ressuscite par la pensée tout le long et machiavélique travail, préparateur du désastre! La conspiration contre l'ordre social s'est-elle, à son heure, assez audacieusement ruée sur sa proie, pour dessiller les yeux les plus fermés? le droit absolu de tout dire, de tout écrire, de tout faire, a-t-il enfanté des folies suffisamment effroyables? Mais à quoi bon discuter? ce n'est pas l'heure. Nous nous abstiendrons donc, signalant seulement les faits qu'il est indispensable de re-

lever. La parole est aux événements. La flamme qui jaillit de Paris en feu éclaire d'un jet de lumière assez sinistre le passé, peut-être l'avenir. De ce brasier fumant, de ces ruines amoncelées, il s'échappe pour la France, il s'échappe pour le monde entier de terribles enseignements. Ceux-là seuls ne les comprendront pas, que les passions politiques rendent et rendront à jamais volontairement aveugles et sourds.

31 mai 1871.

LA
CENSURE DRAMATIQUE
ET LE THÉATRE

— 1850-1870 —

I

L'ORGANISATION DE LA CENSURE

Le décret du 30 septembre 1870. — La loi de 1850. — L'organisation de la censure.

Le 30 septembre 1870, douze jours après l'investissement de Paris, alors que les spectacles sont fermés depuis plus de trois semaines et que les malheurs des temps ne permettent point de prévoir quand le monde des théâtres recouvrera et la vie et le mouvement, le gouvernement de la Défense nationale juge opportun de rendre un décret qui déclare *supprimée la commission*

d'examen des ouvrages dramatiques. Cette mesure est une de ces concessions traditionnelles que toute révolution qui triomphe croit ne pouvoir refuser à certains esprits, le lendemain du succès. Dans les pénibles circonstances que le pays traversait, cette concession était-elle nécessaire? En tout cas, était-elle urgente? L'expérience du passé, les leçons pratiques de l'histoire, la connaissance désintéressée du théâtre indiquaient peut-être que, si l'on croyait utile de sacrifier les hommes aux rancunes de l'esprit de parti, cette satisfaction une fois accordée, le principe en lui-même demandait à être étudié dans une heure plus calme. Enfin la question est tranchée. Comme en 1830, comme en 1848, les théâtres sont rendus à la liberté absolue. L'avenir nous dira s'ils sauront en user plus dignement que leurs devanciers ne l'ont fait à ces deux époques.

Pour nous, qui avons suivi pas à pas l'histoire de la censure théâtrale jusqu'en 1850[1], il ne nous paraît point hors de propos, puisqu'une nouvelle période s'achève, de passer en revue les faits caractéristiques qui se sont produits pendant ces vingt dernières années. Ces faits, d'ailleurs, vus dans leur ensemble, peuvent n'être point sans intérêt pour l'étude des mœurs publiques et gouvernementales du temps.

On se rappelle ce que fut le théâtre, au triple point de vue moral, politique et religieux, dans les deux années qui suivirent la révolution de Février. Cette période tourmentée prit fin par le rétablissement d'une censure préalable. Cette mesure, votée à une grande

[1] *Histoire de la censure théâtrale en France*. 1 vol., 1862. Dentu.

majorité, fut à peine discutée; elle ne souleva d'objections bien vives, ni dans la presse, ni dans le public; les auteurs, malgré une protestation adressée à la Chambre, la subirent sans étonnement; les directeurs de théâtre l'acceptèrent, comme le dénoûment attendu d'une situation qui ne pouvait se prolonger.

En 1849, une commission, réunie au Conseil d'État, avait étudié sous toutes ses faces la législation théâtrale. Des auteurs, des directeurs, des artistes, des journalistes, d'anciens censeurs avaient été appelés à donner leur opinion sur la question de la liberté commerciale et sur la question de la liberté dramatique. Nous nous bornerons à rappeler cette enquête si curieuse, où l'on vit se produire les raisonnements les plus pratiques et les excentricités les plus fantaisistes. La discussion porta longuement sur la censure. Quelques personnes la repoussaient d'une façon absolue, notamment MM. Bocage, Dumas et Hugo; presque toutes les autres la reconnaissaient nécessaire; citons parmi ces derniers MM. Scribe, J. Janin, Régnier, Provost, Taylor.

La loi qui décidait qu'aucune pièce ne pourrait dorénavant être représentée sans l'autorisation du ministre de l'intérieur était une loi temporaire. Votée le 1er août 1850, elle fut prorogée au bout d'un an par une autre loi, renouvelée ensuite par un décret spécial, maintenue enfin, en 1864, par le décret sur la liberté des théâtres, après une nouvelle discussion au Conseil d'État. La loi posait un principe; son application était laissée au libre arbitre du gouvernement. M. Baroche, alors ministre de l'intérieur, reprit le système établi en 1835 à la suite des lois de septembre et que la ré-

volution de Février avait trouvé fonctionnant; il rétablit une commission d'examen des ouvrages dramatiques.

La commission lisait les manuscrits, qui devaient être déposés quelque temps avant la représentation. Les examinateurs rendaient compte de l'ouvrage à l'administration supérieure, qui décidait, adoptant quelquefois les conclusions proposées, quelquefois aussi ne les approuvant point, soit qu'elle ne partageât pas l'avis exprimé, soit que des motifs particuliers ou des raisons politiques la portassent à se montrer plus indulgente. La commission recevait les auteurs et les directeurs, afin de s'entendre avec eux sur les changements qu'elle croyait utiles. M. Fould avait, à un certain moment, interdit de la façon la plus absolue ces communications. La mesure ne pouvait se maintenir; elle tomba vite en désuétude. En effet, que d'affaires menées à bonne fin, que de préventions détruites en une heure de franche discussion, qui met les censeurs et les auteurs face à face, les uns expliquant sincèrement leurs objections, les autres défendant leur pensée! Toujours aux prises dans ces conférences avec l'intérêt des directeurs et le légitime amour-propre des écrivains, la commission d'examen avait pour devoir de tempérer par la modération dans la forme, par une fermeté toujours calme et polie, par la netteté de ses observations, par un sincère désir de conciliation tout ce que sa tâche avait d'irritant.

Avant d'être autorisée, une pièce subissait une dernière épreuve. Un inspecteur assistait à la répétition générale. Il devait d'abord veiller à ce que les changements convenus fussent strictement exécutés; puis il

avait à examiner les costumes, les décors, la mise en scène et les danses. Il aurait dû, de plus, par des visites chaque soir répétées dans les théâtres, s'assurer que les pièces restaient ce qu'il les avait vues à la répétition. L'absence d'une pénalité facilement applicable avait rendu cette surveillance à peu près illusoire.

La commission d'examen, mise d'abord dans les attributions du ministère de l'intérieur, y resta quatre années. C'était là sa véritable place. Mais la gestion des théâtres entraînait pour le haut personnel administratif des agréments de diverse nature, qui avaient le don de la faire rechercher d'une manière toute spéciale; aussi, selon l'influence dominante, après avoir été enlevée au ministère de l'intérieur, elle resta quelque temps au ministère d'État; du ministère d'État elle passa au ministère de la maison de l'Empereur, puis au ministère des beaux-arts, et enfin au ministère de l'instruction publique. La préfecture de police même, croyons-nous, montra quelques velléités de s'adjoindre la censure des théâtres. Céder à cette mesure eût été une erreur à plusieurs points de vue.

Le jour même de l'entrée en fonctions de la commission, le ministre lui donna verbalement des instructions sur la marche qu'elle aurait à suivre. Tout d'abord mettre un terme au désordre moral qui régnait sur le théâtre, puis fermer la scène à ces personnalités brutales qui l'avaient envahie, en écarter les peintures antireligieuses, les thèses socialistes, les excitations à l'antagonisme des classes, tel fut le programme que, le 4 août 1850, la commission d'examen reçut la mission d'accomplir.

Nous n'avons point, dans ce tableau rapide et circonscrit, la volonté de retracer les mille incidents qui se sont produits. Nous nous égarerions dans des détails oiseux et sans intérêt. Nous n'avons pas non plus le désir, ni le droit d'écrire le chapitre des influences particulières qui ont pu, en maintes occasions, s'imposer à l'administration. Nous n'avons à être et nous ne voulons être qu'un spectateur, disant en toute liberté son opinion sur les faits principaux, sur la marche des idées au théâtre, sur certains courants de direction imprimés à la censure. En un mot, dans cette multiplicité de faits, de physionomies, de détails de toute nature, nous ne retracerons que les traits saillants et symptomatiques, et, autant que possible, nous les grouperous selon l'ordre d'idées auquel ils se rattachent. De cette étude du passé se dégageront quelques enseignements pratiques qui pourront n'être pas sans utilité un jour; car qui saurait répondre que l'expérience, ainsi qu'elle n'y a jamais failli, ne modifiera pas une fois encore des opinions convaincues sans doute, mais dont la sincérité ne se refuse point à l'évidence? Le gouvernement républicain lui-même est-il bien certain de ne point arriver à admettre, le jour où il entrerait dans une vie régulière et calme, que la liberté illimitée du théâtre devient fatalement la licence des mœurs et l'oppression des individus? Mais élevons-nous et portons plus haut nos regards. La société française, depuis plusieurs années, traverse une des crises les plus terribles qu'elle ait jamais subies. Faible et énervée, elle oscille et chancelle sur sa base; elle peut être à jamais compromise si, par un effort énergique, elle ne se redresse et ne se recon-

stitue. Ce but, il n'est qu'un moyen de l'atteindre, c'est de relever les âmes par une régénération des mœurs publiques. Ce but suprême que chacun saisit, comprend, proclame, croira-t-on longtemps encore y parvenir en laissant un théâtre absolument livré à lui-même miner chaque jour par des spéculations licencieuses ou par des appels à la haine sociale ce grand travail de reconstitution? laissera-t-on, par respect pour un grand mot, sublime sans doute, mais mal compris et mal défini, la gangrène morale continuer par le théâtre son travail de décomposition? Enfin, quel que soit le motif qui s'impose au législateur, le moment peut venir, moins lointain que quelques personnes ne le pensent, où la loi cherchera de nouveau le système de surveillance des théâtres, tout à la fois le plus sûr pour les intérêts sociaux et le moins compromettant pour l'art dramatique.

II

LES QUESTIONS MORALES

Le Chandelier. — *André del Sarto.* — *Les Caprices de Marianne.* — La censure de détails. — M. Romieu. — *La Dame aux Camélias.* — *Mercadet.* — M. de Morny et la censure. — Ce qu'a produit *la Dame aux Camélias.* — *Diane de Lys.* — *La Sensitive.* — M. Walewski. — Ses tendances. — M. Sardou. — Certains auteurs devant la commission. — *Les Lionnes pauvres.* — *La Famille Benoîton.* — L'argot au théâtre. — *La Belle Hélène.* — *Le Joueur de flûte.* — Rigolboche. — Le cancan. — Les féeries. — La liberté des théâtres. — Les cafés chantants.

En 1850, à l'heure même où l'on votait la loi qui rétablissait la censure, la Comédie-Française composait un spectacle qui donne le diapason du théâtre de l'époque. On commençait par *la Coupe enchantée* de la Fontaine. Venait ensuite *une Discrétion*, petite comédie des plus osées et des plus libres. *Le Chandelier* d'Alfred de Musset complétait cette représentation remarquable par son ensemble habilement prémédité. Les libertés que prenait notre première scène révélaient l'état des scènes secondaires. Au Vaudeville, naguère, deux actrices, jeunes et jolies, dans le déshabillé le plus provoquant, jouaient *Daphnis et Chloé*, et un public nombreux se pâmait d'aise chaque soir au spectacle li-

cencieux de certaine leçon de flûte au pied du dieu Pan. Le Gymnase, le théâtre le plus honnêtement administré de Paris, venait de risquer sous le pavillon de Scribe, *Héloïse et Abeilard*, un chef-d'œuvre d'adresse dans la gaillardise. Le Palais-Royal jouait *le Sopha*. Mais c'est assez nous étendre sur l'état moral du théâtre en 1850. Peu à peu, les ouvrages dont nous parlons disparurent du répertoire, *le Chandelier* tout le premier. Plusieurs fois, la reprise du *Chandelier* fut mise en question ; toujours la commission se refusa à en proposer l'autorisation. Les amours soldatesques de Clavaroche, les passions de Jacqueline, le rôle de *Chandelier* que l'on fait jouer à Fortunio, tout ce tableau de mœurs intimes, brutal et hardi, paraissait à la censure un spectacle immoral. N'en est-il pas un peu du *Chandelier* comme de certains contes de Boccace ou de la Fontaine? Ces libertinages d'imagination veulent être lus dans le silence discret du foyer et non se montrer à la lumière grossissante de la rampe. On se récrie fort contre la censure, qui a osé porter la main sur l'œuvre si charmante de de Musset. Il serait bon cependant de descendre au fond de ces indignations de parti pris et de voir la réalité des faits. Une partie du théâtre de de Musset se sentait de la forme première dans laquelle il avait été conçu. Écrivant pour quelques lecteurs recueillis dans leur fauteuil, le poëte avait lâché la bride à sa verve gauloise, la laissant caracoler, franche d'idées, parfois cynique d'expressions, à travers toutes les fantaisies ; il n'avait point eu à se préoccuper de ces délicatesses inattendues, de ces effarouchements de pudeur, de ces révoltes d'honnêteté, de ces bégueule-

ries, si l'on veut, qui sont, à certains moments, la vertu communicative d'un public serré coude à coude dans une salle de spectacle telle que la Comédie-Française. Le cercle restreint des lecteurs avait fait, et il le savait, l'indépendance et l'originalité de sa forme. M. de Musset, plus sensé et plus sincère que ses défenseurs posthumes, se rendait très-bien compte des nécessités nouvelles que la représentation imposait à son théâtre. A deux reprises, la commission eut à lui soumettre des observations, une première fois à propos des *Caprices de Marianne*, une autre fois au sujet d'*André del Sarto*. Les deux fois, il entra volontiers et loyalement dans l'esprit de ménagements qu'on lui proposait. Le poëte atténua de très-nombreux passages des *Caprices de Marianne*, qui, dans la verdeur du texte imprimé, auraient blessé des pudeurs respectables. Quant à *André del Sarto*, les changements furent radicaux. Les tirades exaltées sur l'adultère disparurent; l'exubérance de la passion fut contenue. Le dénoûment même, qui couronnait l'adultère, en laissant la maîtresse et l'amant heureux par la mort du mari, subit une modification complète.

Nous ne passerons point en revue tous les petits incidents auxquels la question morale donna lieu, surtout dans les premières années de la censure. Ils sont déjà trop éloignés de nous pour offrir un vif intérêt. Le travail de la commission, d'ailleurs, était un travail d'ensemble. C'est par la suppression chaque jour poursuivie de détails immoraux ou tout au moins trop libres, que les examinateurs s'efforçaient de maintenir le théâtre dans les limites de l'honnête. La guerre aux mots, voilà

un des reproches que l'on adresse incessamment à la censure. On prend quelque suppression qui, isolée, paraît, à juste titre, bizarre, si même elle n'est incompréhensible; on en invente parfois d'étranges, et ces coupures, vraies ou fausses, deviennent la pâture des petits journaux et l'amusement du public. Cette critique est légère et superficielle. Que sont les mots détachés de l'ensemble dont ils constituent une partie? Il n'est point de censure théâtrale, de quelque façon qu'on l'organise, qui puisse procéder sommairement par autorisation ou par interdiction. Il lui faudra, quoi qu'elle fasse, tomber dans le détail et en arriver, pour agir utilement, à des abatis de passages et de mots obscènes ou graveleux. Elles sont heureusement rares, tous les hommes de théâtre le savent, les pièces assez foncièrement mauvaises pour que des sacrifices intelligemment faits, des modifications demandées et pratiquées dans un sincère esprit d'arrangement ne ramènent l'ouvrage à ces limites d'audace que permettent les habitudes et les droits légitimes du théâtre. Les mesures extrêmes, si elles étaient dans le sens de la sévérité, rendraient bientôt le théâtre impossible; si, au contraire, elles partaient d'un esprit d'indulgence trop large, mais indispensable peut-être dans ces conditions, elles paralyseraient l'action de la censure, au détriment de la morale publique.

La commission d'examen, d'abord sous les ordres immédiats du directeur des beaux-arts, M. de Guizard, passa ensuite sous la direction de M. Romieu. M. Romieu ne se montra point pour les théâtres l'homme aux accommodements faciles que l'on aurait pu supposer. Il

avait sur toutes les questions de moralité des idées nettes et fermes. M. Romieu fut une physionomie originale dans sa petite sphère. Il arrivait au ministère avec la vieille réputation de bon vivant et, risquons le mot, de farceur, qui le poursuivait depuis tant d'années et que venait de raviver un vaudeville joué, en 1849, au Palais-Royal : *le Sous-Préfet s'amuse*. Sous une apparence sceptique et légère, le directeur des beaux-arts nouveau cachait une nature sérieuse. Il avait une double vie, vie primesautière et jeune d'une part, vie d'intelligence et de devoir de l'autre. Il excellait à dégager sa personnalité d'administrateur de ses amitiés d'homme du monde, et telle ou telle personne, qui, pour l'avoir coudoyé, peut-être même tutoyé le soir dans les coulisses d'un théâtre ou dans les salles d'un restaurant à la mode, se croyait le droit d'accourir le lendemain au cabinet du fonctionnaire, afin de réclamer avec le sans-façon de la familiarité de la veille quelque faveur administrative, s'en retournait toute surprise d'avoir été éconduite avec une fermeté enjouée, mais inébranlable. La meilleure camaraderie le trouvait inflexible dans les mesures qu'il croyait équitables et bonnes.

Mais revenons à la question des mœurs au théâtre et arrivons à l'œuvre capitale de toute cette période, à *la Dame aux Camélias*. Par l'immense succès qui l'accueillit, par les qualités qui légitimaient en partie le succès, cette pièce tient une grande place dans l'histoire dramatique ; elle en occupe une plus grande encore par l'influence qu'elle exerça sur le théâtre des années qui suivirent et, à prendre la chose de plus

haut, sur les mœurs publiques du régime qui commençait.

La Dame aux Camélias fut longtemps interdite. Elle ne put être représentée qu'à la faveur d'une révolution. Le coup d'État du 2 décembre et l'avénement de M. de Morny au ministère décidèrent de son sort. Aujourd'hui le public est familiarisé avec le spectacle du monde interlope qui, depuis dix-huit ans, a envahi et, pour ainsi dire, absorbé le théâtre. Il n'est pas un des recoins les plus bas et les plus ténébreux de cette société souterraine qui ne soit sorti de l'ombre et dont l'ignominie n'ait été jetée en pâture aux appétits curieux et blasés de la foule. Le personnel du vice, enhardi par l'importance que lui donnaient les pièces de théâtre, servi à souhait par les circonstances, a débordé de toutes parts à travers la société. On l'a vu s'étaler avec un cynisme triomphant; il a habitué les yeux, même les plus chastes, qui jadis l'ignoraient ou le voulaient ignorer, à le regarder en face. On le heurtait partout, dans la rue, au spectacle, dans les promenades, et partout il tenait le haut du pavé avec l'insolent aplomb d'un conquérant.

Mais, il y a vingt ans, le vice avait des allures moins effrontées et plus casanières; il gardait jusqu'à un certain point la pudeur de sa dégradation. Les réhabilitations sans nombre du drame et du roman ne lui avaient point fait un piédestal. Aussi, quand le premier manuscrit de *la Dame aux Camélias* se présenta dans toute sa crudité naïve, il n'avait point encore passé par l'épreuve d'une habile et prudente mise en scène; la commission d'examen s'arrêta avec un certain étonne-

ment effaré devant l'œuvre nouvelle. Ce mélange de réalisme brutal et d'idéalisation de la débauche vulgaire, cette peinture franche de couleurs des amours vénales, ces détails du commerce galant pris sur le vif, et en même temps ce déchaînement de passion vraie, cette séve de jeunesse qui courait à travers le drame, en un mot, tout ce tableau original et vivant la frappa vivement. Mais la commission, en reconnaissant les qualités saisissantes du drame, ne pouvait s'en dissimuler la portée.

Elle pensa, et elle dit quels inconvénients lui paraissaient ressortir de cette peinture familière de mauvaises mœurs; elle se préoccupa de cette exaltation de la courtisane vulgaire; et encore, courtisane est-il un mot impropre. La courtisane est un type; qu'elle s'appelle Laïs, Phryné, Aspasie, Marion ou Ninon, c'est une individualité qui, de par sa beauté, son esprit, son charme, son intelligence littéraire, son goût artistique, se fait la reine acceptée d'un cénacle élégant. Mais ici ce n'était point une de ces natures exceptionnelles qui était en jeu; il ne s'agissait plus d'une de ces réhabilitations, comme celle de Marion Delorme même, où la forme élevée de l'œuvre, l'époque de l'action, le caractère semi-historique des personnages, transportent la thèse de morale sociale dans un lointain et dans un milieu qui l'atténuent. Enfin, ce n'était point la courtisane que l'on nous montrait, mais la créature banale, dans son intérieur commun, avec son entourage de galants et d'amants de toutes les époques, de compagnes et de proxénètes familières. Ce n'était point non plus, comme dans *la Vie de bohême* de Murger et de Barrière, la ca-

marade passagère de la jeunesse à ces heures d'entraînement et de séve, qui ne compromèttent en rien l'avenir et laissent l'âme ouverte à toutes les réalités honnêtes et sérieuses de la vie. C'était le vice professionnel.

Sur la proposition de la commission d'examen, *la Dame aux Camélias* ne fut point autorisée. Le théâtre n'en continua pas moins les répétitions, confiant dans l'influence du protecteur du drame, M. de Morny. La pièce put être répétée généralement vers la fin de septembre 1851. Alors on pressa vivement le ministre, M. Léon Faucher, de rapporter la décision prise. La pièce avait été remaniée ; un grand nombre de détails choquants, notamment au premier et au quatrième acte, avaient disparu ; l'optique de la scène modifiait les impressions de la lecture. Tels furent les principaux arguments sur lesquels s'appuyait la réclamation du théâtre. M. Léon Faucher, tout en admettant la réalité de certaines modifications, ne crut pas qu'il y eût lieu d'autoriser *la Dame aux Camélias* : il maintint l'interdiction.

Quittons un instant le Vaudeville ; transportons-nous au Gymnase, à la première représentation de *Mercadet*. On verra plus loin l'intérêt de ce rapprochement. Mercadet, cette vive peinture du financier moderne, du faiseur, pour prendre le mot de Balzac, reproduisait un type devenu à ce moment même si commun sur l'asphalte de Paris, que la pièce, écrite depuis quatre ans, avait toutes les allures d'une actualité. Comédie de mœurs du domaine dramatique s'il en fut jamais, cette pièce, flagellant les spéculateurs véreux, bafouant les exploi-

tés naïfs, ne dépassait en rien les habitudes acceptées du théâtre. La commission d'examen proposa l'autorisation de *Mercadet*.

Cependant, le soir même de la représentation, malgré le grand succès, ce fut un scandale dans les couloirs du théâtre d'abord, sur le boulevard ensuite. Les personnes qui se croyaient atteintes par ce tableau satirique commencèrent l'attaque; le lendemain, les plaintes redoublèrent, les influences les plus actives furent mises en jeu. Le ministre, M. Léon Faucher, s'émut de tout ce tapage; il suspendit la représentation de *Mercadet*, se fit remettre le manuscrit et le lut le soir même. Le ministre approuva l'autorisation accordée, et la pièce fut immédiatement rendue au théâtre. M. Léon Faucher, esprit roide et formaliste, mais droit et juste, ne pouvait compatir, ni aux prétentions outrecuidantes des turcarets du passage de l'Opéra, ni aux hautes considérations des politiques qui se faisaient les patrons malheureux de ces manieurs d'argent.

Les hommes de finance ont l'épiderme sensible. En quoi cependant les plaisanteries du théâtre ont-elles jamais gêné leurs spéculations? Quand l'auteur de *la Dame aux Camélias* attaqua à son tour ce vice du temps, le portrait de Jean Giraud excita les colères des financiers, et l'on vit l'un d'eux, homme d'esprit pourtant, prendre la plume pour morigéner l'écrivain. Un autre spéculateur non moins célèbre disait dans les couloirs de la Comédie-Française, le soir de la première représentation des *Effrontés* : « C'est avec de pareilles pièces que l'on perd les gouvernements! » Le gouvernement n'a point été de cet avis, et il a eu grandement rai-

son ; il a laissé faire la plupart du temps, et l'on est en droit d'affirmer que si des ouvrages, remarquables sans doute à plus d'un titre, tels que *la Question d'argent*, *la Bourse*, *les Effrontés*, n'ont point réussi à résumer d'un coup de crayon immortel la physionomie du Turcaret moderne, ce n'est point à l'absence de liberté qu'il faut s'en prendre.

La Dame aux Camélias restait interdite, malgré de nouvelles tentatives d'arrangement sous le ministre qui avait remplacé M. Léon Faucher. Survient le coup d'État, qui amène M. de Morny au ministère de l'intérieur; *la Dame aux Camélias* était sauvée. Quelques jours après le 2 décembre, le ministre fait appeler dans son cabinet la commission d'examen et lui tient un langage dont voici, non les termes rigoureusement textuels, mais le résumé exact : « La censure devra quelque peu modifier sa façon d'agir. Moins de liberté sur certains points, les circonstances l'exigent. Ainsi *Richard d'Arlington*, qui allait être repris, ne sera point autorisé (les scènes politiques qui remplissent une partie du drame motivèrent cette mesure). A d'autres points de vue, parfois plus de circonspection, parfois aussi une latitude plus grande laissée au théâtre. » Le ministre explique ses instructions. Il ne connaît que deux actes de la censure, tous les deux lui paraissent déplorables. *Mercadet* a été autorisé, *la Dame aux Camélias* est interdite. Vinrent ensuite, d'une part, des observations sur le rôle et l'importance des financiers dans l'État, d'autre part, des remarques morales et personnelles sur les femmes entretenues et sur l'innocuité de ces tableaux de mœurs. Cette exposition de princi-

Le règne qui vient de finir, entre autres buts sociaux, s'était proposé et s'efforçait de répandre le bien-être matériel dans toutes les classes par un large développement du crédit. Est-il toujours heureusement arrivé à ses fins? Ce n'est point le lieu d'examiner ici cette question. Ce que nous avons seulement à constater, c'est l'influence sur les mœurs de l'essor imprimé à la spéculation. La bourse, pendant des années, devint le centre de Paris, le cœur de la France. Un pareil mouvement ne se produit point sans remuer la vase sociale. On vit toute une population d'aventuriers et de joueurs effrénés se ruer dans cette âpre mêlée avec la même ardeur que naguère, en Californie, les déclassés du monde entier apportaient à la chasse aux pépites d'or. Mais, de même que l'or ainsi trouvé, les coups de bourse hardis, les fortunes scandaleusement échafaudées sur des opérations douteuses, la misère de la veille, la richesse du jour, l'incertitude du lendemain, mettent au cœur des besoins de jouir, de dépenser, de s'étourdir, et cela sans retard et sans frein. Aussi vit-on alors ce déchaînement des appétits brutaux, qui coïncida avec l'apparition de *la Dame aux Camélias* et se traduisit en France par une exubérance toute nouvelle de la vie de plaisir, surexcitée et enhardie par le genre de tableaux faciles dont vivait le théâtre.

Nous ne sommes point assez absolus pour prétendre rejeter sur *la Dame aux Camélias* toute la responsabilité de cette oblitération du sens moral et de cette infiltration de mœurs viciées qui ont été un péril et une honte pour la société française; mais il nous est impossible de ne pas croire que cette œuvre, qui a pesé d'une

façon si complète sur toute la littérature de son temps, n'ait eu sa large part dans le développement de cette crise passagère.

Nous ne suivrons pas l'auteur dans les explications dont il entoure aujourd'hui son drame; car nous pensons que les théories sociales, devenues maintenant le souci de son intelligence élevée, entrèrent moins qu'il ne l'indique dans les motifs qui inspirèrent l'œuvre. Il invoque Molière à l'appui de son droit de mettre en lumière la classe des femmes entretenues. Molière, dit M. Dumas, n'aurait point laissé passer ce monde nouveau sans en signaler au public le danger sérieux. La chose est vraisemblable. Mais comment l'aurait-il fait? Là est toute la question. Aurait-il marqué la créature perdue d'un fer rouge, comme Tartufe? l'aurait-il, au contraire, enguirlandée de roses, l'aurait-il présentée uniquement aimable et aimante, ainsi que le fait le drame moderne? En sortant de la comédie qu'eût écrite l'auteur du *Misanthrope*, nous doutons qu'un fils ait répondu à son père, comme le fit un jeune homme enthousiasmé de Marguerite Gauthier. Le père, et c'est lui-même qui racontait un jour le fait à la commission d'examen, le père, auteur d'expérience et de mérite, s'effrayait de cette nature de pièces nouvelles et se préoccupait de l'envahissement du théâtre par ce personnel galant. « Tu auras beau dire, s'écria son fils, il n'y a que ces femmes-là qui sachent aimer. » Ce jeune homme était sincère et vrai; c'est la seule leçon qui ressorte de l'ouvrage.

La comédie de mœurs, l'auteur la rencontra dans une de ses pièces suivantes, *le Demi-Monde*. Laissant la

foule des glaneurs se partager la partie accessoire de son premier succès, il ne prit plus que les côtés saillants, les traits caractéristiques, mais généralisés, ce qui est le domaine du poëte comique, et il les assembla dane une physionomie théâtrale, la baronne d'Ange.

Le Demi-Monde fut autorisé sans difficultés. Il n'en avait pas été de même de *Diane de Lys*. Ce drame, interdit d'abord, fut autorisé quelques mois plus tard. Dans sa préface, en 1868, l'auteur demande pourquoi la pièce a été interdite, pourquoi elle a été rendue, et il s'écrie : Mystère! Il nous semble que sa mémoire le sert mal. La première version de *Diane de Lys* n'avait pas été autorisée. Six mois après, le théâtre envoya à la commission d'examen un nouveau manuscrit du drame, dans lequel l'auteur avait apporté les plus grands changements. Les suppressions et les modifications portaient sur la physionomie morale des personnages, sur les théories émises tant sur l'adultère que sur le manque absolu d'honnêteté des femmes du monde. De plus, dans la version nouvelle, les caractères et les discours tendaient à rendre individuel ce qui était général dans la première édition. C'est ce manuscrit, croyons-nous, manuscrit si profondément remanié, qui fut rendu à l'auteur, afin qu'il complétât ce travail ainsi qu'il l'entendrait. Quant aux motifs qu'il donne de l'interdiction de la première édition de *Diane de Lys*, et notamment à cette idée de revanche que, dans sa préface récente, il prête à la censure, le trait peut être mordant, mais que l'auteur nous permette de le relever et de faire appel à son impartialité. La commission d'examen n'a pas habitué les théâtres

à ces mesquines hostilités. Elle a su toujours se tenir en dehors de ces partis pris ridicules et même odieux. Parler de revanche, c'est là une de ces fantasmagories de petit journal dont nous regrettons de voir la trace dans le livre de M. Dumas. Ces imputations puériles se comprennent dans les ardeurs d'un premier mécontentement. Elles s'expliquent moins quand le temps aurait dû permettre à l'esprit d'équité de faire son œuvre pacificatrice. Les ouvrages de talent ne pouvaient d'ailleurs trouver de lecteurs plus sympathiques que les examinateurs. Lorsque, par profession, on vit au milieu des platitudes ou des grossièretés dont s'alimentent tous les théâtricules parisiens, on salue avec un plaisir tout particulier l'esprit et la pensée quand on les rencontre sur son chemin, et, si le censeur fait son devoir en donnant franchement son avis sur les questions morales ou politiques que peut soulever le drame, il n'est pas moins sympathique à ces œuvres, qui fournissent sans doute matière à des discussions et à des controverses, mais qui du moins maintiennent le théâtre dans le domaine de l'art.

Parmi les pièces qui succédèrent à *la Dame aux Camélias*, quelques-unes le prirent sur un ton très-haut, *les Filles de marbre*, par exemple, avec les mercenaires du vice. Les plus sûrs éléments de succès de ces pièces n'étaient point les tirades honnêtes et indignées du personnage qui représentait le chœur antique, mais bien plutôt les mœurs peintes à grands traits de ce monde à la mode. *Violettes et Camélias*, *Thérèse* et d'autres pièces, qui mettaient en lutte le monde des femmes honnêtes et des filles perdues, subirent les

plus sérieuses modifications. *L'Amant aux Bouquets* fut refait trois fois avant d'être autorisé. Cette petite scène d'intérieur montrait les diverses catégories d'amants qui entretiennent simultanément ces femmes. Nous ne prétendons pas énumérer toutes ces pièces ; la liste en serait trop longue. Les petits théâtres, pendant des années, vécurent de ces mœurs licencieuses, de cette peinture pornographique, lorsqu'ils ne donnaient point l'éternelle revue aux couplets grivois sans doute, mais qu'il était du moins facile, par des suppressions de détail, de renfermer dans la réserve nécessaire.

Si nous avons longuement insisté sur *la Dame aux Camélias*, c'est que cette pièce et toutes celles qu'elle a fait naître diffèrent, par la contagion d'immoralité qu'elles portent en elles, de certains ouvrages graveleux. Ceux-ci soulèvent dans le public un scandale justifié, mais dont les effets choquants ne dépassent pourtant point les soirées qui le voient se produire. Prenons pour exemple un vaudeville du Palais-Royal, *la Sensitive.* Il était difficile de trouver une donnée plus scabreuse et plus voisine de l'obscénité. Le spectacle de cet homme, physiquement impressionnable comme une sensitive, et les détails de cette infirmité nerveuse, n'étaient tempérés par aucun ménagement. La commission d'examen proposa le refus de la pièce. C'était au mois de janvier 1860, aux derniers jours du ministère de M. Fould. Le ministre pensa que ce n'était point le moment d'inquiéter le théâtre pour une pièce de cette nature. Il ordonna de l'autoriser. La commission insista et elle obtint que les situations principales fussent quelque peu gazées, avant que le Palais-Royal pût jouer *la*

Sensitive. Le théâtre, pris d'inquiétude à son tour, fit refaire le second acte. La pièce, ainsi atténuée, passa; elle réussit même, mais non sans amener les plus vives et les plus légitimes réclamations. Il est vrai de dire que le théâtre du Palais-Royal a un public spécial, qu'une plaisanterie un peu grasse n'effarouche pas. Aussi des grivoiseries poussées à l'extrême, ainsi que *la Sensitive*, *le plus Heureux des trois*, *les Noces de Bouchencœur*, etc., etc., s'y produisent sans conséquences trop graves. Immorales en soi, et surtout très-choquantes pour les esprits sains et délicats, leurs situations scabreuses n'exercent point une influence aussi délétère que certaines œuvres moins révoltantes, mais plus doucereusement vicieuses. Elles amusent les blasés, disons plus, si l'on veut, les pervertis; elles froissent les intelligences honnêtes et candides, égarées volontairement dans ces lieux connus; mais elles ne les démoralisent, ni ne les corrompent.

Un ministre, avons-nous dit, essaya de réagir contre l'envahissement du théâtre par le monde des filles perdues, ce fut M. Walewski. La question de la propriété littéraire, dont M. Walewski s'est occupé avec un zèle que les écrivains ne sauraient méconnaître, témoigne du sentiment sincère de sympathie qu'il avait pour les lettres. La censure n'en fut pas moins une de ses plus vives préoccupations. Les instructions qu'il s'empressa de donner à la commission d'examen forment une contrepartie singulière avec celles de M. de Morny. Il signala à la sévérité du comité d'examen les données scabreuses, l'exploitation du vice, l'exhibition perpétuelle des drôlesses; il fit plus; il prévint directement les auteurs dra-

matiques de ses intentions et il les engagea à sortir de l'ornière dans laquelle se traînait le théâtre. Il recommandait également à la censure de se montrer tolérante pour la politique; mais l'affaissement de la vie publique au théâtre ne lui donna pas lieu de faire voir comment il aurait appliqué ce principe. Un entretien qu'il eut à ce sujet avec les examinateurs donne lieu de penser qu'il aurait rencontré dans la pratique les mêmes embarras que ses prédécesseurs. Un membre de la commission, désireux de sortir des généralités, voulut avoir des instructions plus précises; car, en fait de censure, chaque question est tellement spéciale, que l'on ne saurait trop expliquer un ordre général et absolu. Aussi cet examinateur, prenant une question financière qui était l'événement du jour, demanda ce qu'il y aurait lieu de faire si, par hasard, un théâtre apportait une actualité critiquant la mesure projetée. « Ceci est différent, s'écria le ministre; il y aurait là une question d'à propos à examiner. »

A M. Walewski succéda le maréchal Vaillant. Esprit élevé et bienveillant, le maréchal était animé des meilleures intentions pour les théâtres. Mais ses aptitudes et ses goûts l'entraînaient plus vivement vers les hautes spéculations de la science que vers le monde des théâtres; aussi se borna-t-il le plus souvent à se tenir au courant des questions qui se présentèrent et à s'en faire rendre compte. Ce fut entre les mains du directeur général de l'administration des théâtres, M. Camille Doucet, que se concentra cette partie du service. Ce n'est point à nous qu'il appartient de retracer la physionomie administrative de M. Camille Doucet; notre plume serait

suspecte. Nous avons cependant le droit de dire que les auteurs dramatiques se montreraient profondément ingrats envers leur confrère, renfermé aujourd'hui dans le monde des lettres et dans les travaux académiques, s'ils oubliaient jamais les efforts de bienveillance, l'activité, le dévouement et l'esprit de conciliation qu'il n'a cessé de mettre au service de leur cause.

Pour ramener le théâtre dans la voie d'honnêteté prescrite par M. Walewski, il fallut interdire un certain nombre de pièces consacrées aux scènes de libertinage vulgaire. Citons, entre autres, un grand drame, *Baptista*, deux vaudevilles, *les Amants de la dame de pique*, *les Femmes sérieuses*. Ces deux dernières furent représentées plus tard. Ce sytème de sévérité exaspéra les auteurs. Survint une affaire qui fournit aux mécontentements un prétexte pour éclater, l'interdiction des *Diables noirs*, de M. Sardou. Peinture de mœurs très-osée, cette pièce avait soulevé de vives objections, surtout en présence des instructions récentes. M. Walewski en prononça l'interdiction. Le théâtre était prêt à jouer *les Diables noirs;* aussi se plaignit-il vivement de la mesure, et il eut, pour l'appuyer, les auteurs que les rigueurs nouvelles avaient atteints ou du moins inquiétaient. Les journaux se firent les échos de ces plaintes; alors *le Moniteur* retraça dans un communiqué l'historique de l'affaire. Ce communiqué établit que la pièce a été examinée et que la décision a été rendue dans les plus brefs délais. L'interdiction des *Diables noirs* donna lieu aux plus malveillants commentaires; nous n'avons point à les rapporter, n'ayant jamais connu aucune preuve qui les justifie. La malignité publique s'accommode si faci-

lement d'un mauvais propos! La seule chose que nous sachions, c'est que, quelques mois plus tard, l'auteur apporta de sérieux adoucissements à son drame, qui alors fut autorisé et représenté.

M. Sardou, le plus brillant et le plus ingénieux esprit qui se soit révélé au théâtre dans ces dernières années, se plaît aux hardiesses qui sortent du banal. Ces hardiesses, unies à une science profonde de la scène, forment l'originalité de son talent. Le premier jet de ses œuvres porte la trace de ces vivacités d'imagination qui, parfois, bien qu'atténuées par la censure, n'ont point laissé de soulever dans la presse et dans le public de bruyantes récriminations. Rappelons notamment la scène du troisième acte des *Intimes*. La poursuite passionnée, la lutte, le dialogue brûlant, avaient été réglés à la commission par l'auteur lui-même avec le soin le plus diligent. La scène néanmoins parut à bien des gens, qu'elle choqua, dépasser les limites acceptables. Nous n'entrerons point dans le détail de chacune des discussions auxquelles donnèrent lieu les comédies de M. Sardou; elles furent parfois des plus vives; mais presque toujours elles se terminèrent par des concessions qui estompaient certains tons trop crus, mais qui n'ôtaient rien à la valeur de l'ouvrage. Le succès le prouve. Les audaces de ces pièces étaient encore assez grandes pour que les autres auteurs qui voulaient user du même procédé dramatique, sans avoir le talent et l'habileté de le mettre en œuvre, ne cessassent de s'en faire un argument contre les sévérités qui les touchaient et qu'ils prétendaient tous leur être personnelles.

Disons à ce propos qu'il se passait peu de jours où la

commission n'assistât à un singulier et triste spectacle. C'était le reproche continuel de libertés excessives laissées au voisin, l'indignation scandalisée contre l'œuvre jouée la veille, la plus amère critique de l'autorisation accordée à un confrère, enfin l'éternelle histoire de la paille et de la poutre. Et cela, dans la bouche d'écrivains qui ne trouvaient rien de mieux pour défendre une gaillardise ou une immoralité que de se faire, aux dépens de leurs confrères, une pudeur de circonstance. On avait fini par devancer ce refrain accusateur sans cesse répété et par l'arrêter sur les lèvres entr'ouvertes ; mais on se demandait à quels curieux résultats on arriverait si, prenant au mot dramaturges et vaudevillistes, on se donnait le malin plaisir de remettre à ces confrères bienveillants la censure réciproque de chacune de leurs œuvres.

Lorsque nous signalions plus haut le mouvement qui se produisit, au commencement de l'empire, dans les mœurs publiques, il est une des conséquences de ce mouvement dont nous n'avons point parlé et qui eut son grand retentissement au théâtre, le luxe et ses folles exagérations. Le développement insensé du luxe fut favorisé, d'un côté, par les tendances de la haute société parisienne et par les excentricités de ces nobles étrangères qui se précipitaient dans Paris devenu pour elles le cabaret de l'Europe; d'un autre côté, par l'importance donnée aux filles entretenues et par l'espèce de lutte engagée entre les notoriétés du vice et les femmes honnêtes de toutes les classes. Le théâtre naturellement s'empara de cette donnée. Parmi les nombreuses pièces qui traitèrent ce sujet, deux se détachent plus impor-

tantes que les autres, l'une touchant à la situation la plus grave peut-être qui soit née de la folie du luxe, *les Lionnes pauvres*, l'autre présentant un tableau d'ensemble curieux et vrai, *la Famille Benoîton*.

Les Lionnes pauvres donnèrent lieu à un démêlé qui fit quelque bruit. La commission d'examen avait présenté sur l'ouvrage, tel qu'il lui avait été adressé, des observations que le ministre avait admises en parfaite connaissance de cause. Étaient-elles un peu exagérées? C'est possible. L'auteur eut-il avec un des censeurs quelque difficulté personnelle? Nous l'ignorons; une note de la préface le laisse supposer. Mais M. Fould, ainsi que le dit l'écrivain, était-il sans pouvoir pour rendre, malgré l'avis de la censure, une pièce qu'il approuvait? Qu'il nous soit permis de sourire aujourd'hui de cette humilité de convention du ministre autoritaire et absolu. Le ministre poussa jusqu'au bout la plaisanterie en prêtant à la commission le désir ridicule de voir l'héroïne mourir de la petite vérole. L'auteur usait de son droit en se faisant une arme de ces puérilités. Mais le ministre aurait pu penser que, dès qu'il se rendait l'organe de ces prétentions et se retranchait derrière elles, il les prenait forcément à son compte et que, dès lors qu'il ne remettait point, séance tenante, à l'écrivain assis dans son cabinet la pièce autorisée, ainsi que c'était son droit, il acceptait implicitement la responsabilité des embarras que subissait le drame. Nous croyons qu'il y a eu, au fond de toute cette affaire, un malentendu regrettable qui, en présence d'une œuvre vraiment remarquable, aurait pu prendre fin sans qu'il fût nécessaire de recourir à l'intervention protectrice

et toute-puissante de Son Altesse le prince Napoléon.

La Famille Benotton résuma de la façon la plus heureuse tous les côtés comiques et dramatiques du travers de l'époque. Cette pièce, qui n'a pas ramené à la raison une seule des affolées du luxe, mais qui n'en restera pas moins une date dans l'histoire des mœurs en France, passa sans difficultés. Certaines personnes firent à la censure, au sujet de cette pièce, un reproche dont elle n'avait pas à s'émouvoir. Elles s'en prirent au rôle de l'enfant et trouvèrent mauvais que l'on eût laissé dans la bouche de Fanfan les locutions d'argot dont se sert avec tant d'aplomb ce digne produit de l'éducation contemporaine.

La commission d'examen, à une certaine époque, fut amenée à se préoccuper de l'argot au théâtre. Sous le ministère de M. Fould, le 24 avril 1858, les directeurs de théâtre et la commission reçurent cette circulaire :

« Monsieur le directeur,

« Je vois avec regret s'introduire de plus en plus dans le langage du théâtre l'usage des locutions vulgaires et de certains termes grossiers empruntés à l'argot. C'est là un mauvais élément de bas comique dont le bon goût se choque et qu'il ne m'est pas permis de tolérer davantage. La commission de censure vient de recevoir à ce sujet des instructions sévères, et je m'empresse de vous en prévenir, en vous priant de me seconder de votre légitime influence.

« Toutes les œuvres dramatiques ne sont pas, sans doute, assujetties à la même pureté de langage. La di-

versité des genres implique et autorise la diversité des formes; mais, pour les théâtres, même les plus frivoles, il est des règles et des limites dont on ne saurait s'écarter sans inconvénient et sans inconvenance.

« Recevez, etc.

« *Le ministre d'État*,
« ACHILLE FOULD. »

La mesure était bonne, en tant qu'elle empêchait la langue du bagne ou du ruisseau de prendre droit de cité au théâtre. La censure, d'ailleurs, depuis 1850, avait toujours lutté, et jamais elle n'a cessé de le faire, contre cette intrusion dégradante de la langue du crime, qui, passée en habitude, abaisse le niveau moral du pays. La circulaire ne dépassait-elle point le but en s'attaquant à ces locutions fantaisistes, de mauvais goût, sans doute, mais plus étranges encore que grossières? Où s'arrêter dans cette proscription? Le point juste est si difficile à trouver que, dans cette guerre aux locutions vicieuses, on bat toujours en retraite. Ce que l'on a interdit l'an passé est devenu peu à peu d'un usage assez commun pour qu'il ne soit plus permis de lui fermer le passage, et, une à une, toutes les trivialités argotiques passent par les mailles du filet; c'est que la censure se trouve sur un terrain mauvais, et qu'elle a toujours pris à tâche d'éviter le terrain du goût. Les questions de goût lui échappent, de même que les questions littéraires.

Il n'est rien de plus bizarre que d'entendre sans cesse des gens, dont certaines comédies blessent le sens intime et l'esprit, s'écrier : « Comment autorise-t-on des

pièces pareilles? C'est rabaisser, dépraver le goût public, tuer par le rire, par *la blague*, tous les respects traditionnels, etc...? » Le mal était réel dans une certaine limite. Le remède n'appartenait en rien à la censure. Certes ce théâtre, frondeur du passé, battant en brèche toutes les croyances, caricaturant les légendes de la poésie et de l'histoire, ridiculisant les sentiments acceptés, ce théâtre irrévérencieux et gouailleur, qu'a brillamment inauguré la spirituelle bouffonnerie, *la Belle Hélène*, a eu son rôle dans le travail lamentable auquel nous assistons, depuis quinze ans, de scepticisme absolu, de matérialisme triomphant, de désagrégation sociale. Mais la censure devait-elle, pouvait-elle arrêter ces pièces? Elle a été très-vivement préoccupée de ces œuvres, de leurs tendances, de leurs effets trop prévus; elle les a fait modifier autant que son rôle lui permettait de le faire; elle n'avait point à aller plus loin, sans courir le danger de voir bientôt aux questions de morale, sur lesquelles l'accord est vite fait, se substituer des appréciations et des jugements littéraires essentiellement variables, selon les tendances, les goûts et l'esprit de chacun. Ce sont là matière délicates, dont le jugement appartient au public; malheureusement il est apathique, et ses révoltes, s'exhalant en récriminations tardives, rejettent, par une vieille habitude française, sur l'autorité une responsabilité qui incombe à lui seul.

Il suffit, pour montrer où cet ordre d'idées peut conduire, de citer l'affaire du *Joueur de flûte* de M. Émile Augier. *Le Joueur de flûte* était une petite comédie en vers, assez leste de fond et de forme. La censure l'avait

autorisée en ces termes : « La couleur grecque, la scène à laquelle la pièce est destinée, le talent que l'on trouve dans cette œuvre ne permettent pas d'y appliquer les lois de la censure absolue. Quelques passages trop vifs ont été modifiés, et nous pensons que la pièce peut être autorisée pour le Théâtre-Français. » *Le Joueur de flûte* fut en effet représenté. Quelque temps après, le Théâtre-Français cessa de jouer la comédie de M. Augier. S'il est vrai que cette suppression tacite soit venue, ainsi que la chronique du temps le prétendit, de l'impression produite par la pièce sur une haute personnalité, ce serait là un cas de censure littéraire et de censure de caprice, en dehors de la commission d'examen. La suppression de cette comédie fut révélée par le fait suivant. Quand le prince Napoléon inaugura le fameux palais pompéien de l'avenue Montaigne, il y donna une fête antique, dans laquelle figurait *le Joueur de flûte*, et le programme princier portait cette mention : *Invito censore*. Nous nous bornons à relever et à signaler cette annotation. Ajoutons que, quand la Comédie-Française voulut reprendre *le Joueur de flûte*, personne ne songea à s'y opposer.

Lorsque les théâtres inférieurs eurent épuisé les tableaux de la débauche parisienne, les appétits émoussés du public demandèrent d'autres épices. C'est alors que les danses échevelées des bals publics envahirent la scène. Le mal, commencé par la prose de quelques vaudevilles, continua par les excentricités grossières de la mimique. Le premier soir où l'héroïne de Mabille et d'Asnières, Rigolboche, vint se déhancher sur un théâtre et lancer son pied au nez de ce public de digéreurs,

comme un directeur définissait spirituellement ses clients, l'inspecteur des théâtres, indigné, demanda que Rigolboche fût renvoyée sans retard à son jardin de tolérance. Ses observations ne furent point écoutées. Rigolboche devint une célébrité; elle trouva un historiographe et le théâtre du Palais-Royal en fit l'héroïne d'un long vaudeville des plus vifs, trouvant ainsi le prétexte d'exhiber à son tour les merveilles du cavalier seul. Le cancan était maître de la place; il s'imposa à tous les théâtres. Ce fut la danse nationale et, sous ce titre vraiment honorable pour la France, on vit des sauteuses connues la promener à travers les capitales de l'Europe. A ces danses éhontées que l'on fit exécuter, même par des enfants, vinrent se joindre des féeries d'un genre nouveau. Ce n'était plus la féerie du bon vieux temps avec ses trucs ingénieux, ses naïvetés un peu enfantines, mais de bonne humeur. Sous prétexte d'art plastique, ces féeries déroulaient leurs immenses cortéges féminins, remplaçant trop souvent esprit et trucs par ces vastes décors uniformément composés des mêmes amoncellements de femmes nues, éblouissantes orgies de chair humaine. On a beaucoup reproché à l'administration ces nudités effrontées; elle était sans force contre l'entraînement du public et contre l'impunité à peu près assurée à tout ce personnel de hasard, qui ne s'enrôle dans ces exhibitions productives que pour montrer ses formes et qui emploie son temps à lutter de ruse avec le théâtre, avec les costumiers, avec les habilleuses, afin d'arriver à se glisser devant la rampe le plus nu qu'il lui est possible.

Un acte des plus graves, la liberté des théâtres, ne

peut être passé sous silence ; car il touche aux questions d'honnêteté publique par l'influence qu'il eut sur le monde dramatique de ces dernières années. Si ce décret libéral fut très-favorable aux intérêts intelligemment compris de l'administration, il servit moins bien les intérêts des théâtres et ceux de la morale.

L'émancipation de l'industrie théâtrale délivra l'administration des lourdes responsabilités que faisaient peser sur elle la nomination et la surveillance des directeurs. Ceux-ci pouvaient dorénavant conduire leurs affaires aussi mal qu'il leur plairait, se montrer maladroits, insuffisants, peu scrupuleux même, sans que le gouvernement, délivré de cette tutelle, eût à subir les reproches, parfois même les calomnies, que certains choix lui attiraient. Un théâtre devenait donc, et non sans raison, une maison de commerce qui s'ouvrait librement. La nature toute spéciale de l'exploitation nécessitait une surveillance particulière. Telle fut la doctrine qui prévalut au Conseil d'État et qui, après une sérieuse discussion, tempéra la liberté industrielle par le maintien de la censure préventive.

Pour les théâtres eux-mêmes, le décret leur servit peu. Ils ne se souciaient guère de l'ancien répertoire. Après quelques représentations de *Tartufe*, on ne vit plus reparaître les ouvrages classiques que dans les matinées littéraires de la Gaîté. Le privilége était aboli ; mais jamais privilége n'avait été refusé à une combinaison offrant la moindre garantie. Le nombre des théâtres, le prix du terrain, l'élévation des loyers ne laissaient la porte ouverte qu'à des entreprises de bas étage.

Le côté fâcheux de la liberté des théâtres fut la lutte inégale qui, malgré le texte formel de l'article 6, s'établit, comme conséquence tacite du décret, entre les théâtres vraiment dignes de ce nom et les cafés-concerts, qui pullulèrent bientôt aux quatre coins de Paris, ainsi que ces petites scènes, espèces de bouges dramatiques, qui naissaient de droit, mais pour mourir, renaître et mourir de nouveau. En présence de l'envahissement de ces théâtres du plus bas niveau, la seule digue qui aurait, sinon arrêté, du moins contenu le torrent, c'eût été une sévérité ferme et suivie dans l'examen des opuscules destinés à tous ces établissements. Le talent, les efforts généreux, les aspirations littéraires ont droit à des ménagements et à des franchises qu'une censure intelligente ne saurait méconnaître. Un directeur de théâtre, avec le cortége d'intérêts sérieux qui dépendent de son succès, exige une bienveillance sympathique. Mais quel rapport y avait-il entre l'art, le théâtre, les lettres, et les gravelures que, dans leur tabagie, des débitants de bocks et d'alcool servaient à leurs habitués, comme un supplément de consommation? quel intérêt pouvait plaider en faveur de ces élucubrations grossières qui s'accumulaient toutes les semaines sur la table de la commission? Le succès d'une artiste originale élargit encore les limites de ce genre ultra-grivois. La chanteuse avait pour excuse dans sa vulgarité de très-réelles qualités de diction. Ses rivales, ses imitatrices durent demander le succès à une accentuation plus triviale, à un répertoire chantant plus dégradé. Quand on s'abandonne sur cette voie, le libertinage d'esprit devient une telle habitude, qu'il tue le sens moral et les

plus licencieuses grossièretés en arrivent à ne paraître à leurs auteurs que d'inoffensives et badines grivoiseries.

La commission d'examen a eu le regret de sentir parfois l'administration supérieure hésitante dans cette lutte contre le flot montant. On ne voyait trop dans chaque affaire qu'un incident particulier : on ne se rendait pas assez compte que chacune des autorisations arrachée à force d'obsessions formait l'anneau d'une chaîne sans fin. Une chansonnette grivoise et immorale est si peu de chose en soi, son autorisation semble, et, isolée, elle serait en effet de si mince importance, que s'opiniâtrer dans un refus paraît un entêtement ridicule. La persistance dans des observations convaincues est presque taxée d'obstination, de parti pris, et l'on passe outre. Mais à l'obscénité d'hier succède fatalement l'obscénité de demain. La chanson, autorisée par tolérance pour les buveurs de la tabagie, se glisse un soir sur une véritable scène, c'est la curiosité alléchante d'un spectacle à bénéfice. Peu à peu, des théâtres, jaloux du succès si préjudiciable à leurs intérêts de ces fantaisies de haut goût, se jettent sur le même terrain, afin de combattre avec leurs propres armes ces rivalités malsaines. De cette lutte sort tout un filon nouveau. Ce n'est plus à s'élever, mais à descendre que tendent les aspirations dramatiques. Alors les petits théâtres, qui tiennent dans la vie et les habitudes parisiennes une importance que l'on ne saurait méconnaître, appliquent à leurs pièces le système d'audace dans la gravelure mis à la mode par les chansonnettes, et de là so tent ces folies incohérentes qui, dans ces dernières

années, ont été la fortune de quelques scènes et la joie d'un public énervé. « Je veux être drôle, vous ne pouvez pas m'empêcher d'être drôle, » s'écriait l'an passé, à la commission, l'auteur d'une de ces pièces. Les détails et les couplets que l'auteur des *Turcs* défendait avec cette ardeur étaient-ils aussi drôles qu'il le prétendait? Cette question nous échappe; mais ils étaient tout au moins des plus croustilleux, et la commission, en essayant de faire prévaloir son opinion sur leur compte, restait dans ses attributions les plus strictes.

Le nombre des chansons et des scènes interdites fut très-considérable; on en ferait un répertoire curieux. Ce nombre toutefois aurait pu avec avantage être considérablement accru. En dernier lieu, depuis le 2 janvier 1870, la tolérance se changea en une liberté que l'on aurait pu croire absolue, si l'on ne savait déjà, par ce qui est chanté dans Paris, ce que se permettent les cafés chantants et ce qu'accepte le public. A cette époque, l'examen n'était presque plus qu'une vaine formalité. Les intéressés eux-mêmes restaient étonnés de la facilité qu'ils rencontraient. On raconta même que le chef de l'un des établissements les plus connus de Paris n'avait osé faire exécuter la chanson qui lui était rendue. Ces franchises partaient du sentiment le plus libéral; mais la liberté la mieux entendue et le libéralisme le plus sincère n'ont rien à démêler avec ces questions de salubrité morale et avec ces exploitations licencieuses; nous sommes convaincus que l'expérience aurait bientôt fait céder les théories de politique spéculative qui dictaient cette conduite, devant les nécessités de l'ordre social et des mœurs publiques.

III

LA POLITIQUE AU THÉATRE

Les questions politiques auxquelles peuvent donner lieu les œuvres théâtrales sont de trois sortes. Les unes naissent des susceptibilités internationales et des ménagements diplomatiques, les autres proviennent des incidents de la politique militante et journalière, d'autres enfin de ce que nous appelons la politique sociale.

I

LA POLITIQUE INTERNATIONALE

Exclusion de la politique internationale.—*Charles VI*.— La pièce militaire. — *Les Cosaques*. — *La Grande-Duchesse de Gérolstein*. — *L'Étoile du Nord*. — *Les Prussiens en Lorraine*.

Sous l'Empire, les pièces de nature à blesser les nations étrangères ont été systématiquement écartées de la scène jusqu'au jour où, la guerre éclatant, on se servait du théâtre comme d'un stimulant pour l'esprit public. Cette abstention, honorable et chevaleresque sans doute, est un peu candide. Dans des questions de

cette nature, à quoi bon ces scrupules délicats, si les pays étrangers ne les connaissent point à notre endroit? Or en est-il beaucoup qui apportent vis-à-vis de nous la même réserve? D'ailleurs, ces appels au patriotisme contre les étrangers ne produisent point toujours leur effet. Il faut que les circonstances leur donnent un sens spécial. Une épreuve récente l'a montré. L'opéra de *Charles VI* ne se jouait plus à Paris depuis de longues années. On ne voulait point donner lieu à une explosion de la vieille antipathie française contre l'Angleterre. *Charles VI* a été autorisé. Le chœur attendu a été chanté; mais, comme, à ce moment même, rien dans les préoccupations du jour ne lui prêtait une signification agressive, il ne souleva aucune passion et laissa le parterre indifférent. Ceux qui se plaignent le plus du frein mis au chauvinisme des coupletiers se montreraient plus modérés dans leurs regrets, s'ils examinaient les élucubrations qui, aux heures de crise nationale, envahissent les scènes de second ordre et les cafés-concerts. Elles sont si platement fanfaronnes et si grossièrement injurieuses, que la dignité nationale se sent prise de pudeur au spectacle de toute cette spéculation lyrique et dramatique, sans talent, sans souffle, trop souvent sans rhythme et sans rime. Ils verraient ce que sont le patriotisme et le bon goût de ces coureurs d'à-propos, économes de leur veine, qui appliquent leurs couplets enflammés tour à tour aux Russes, aux Autrichiens, aux Prussiens. Nous ne saurions oublier la prudence de ce chansonnier qui, à la naissance du Prince Impérial, avait adressé à l'avance deux cantates, la première pour une fille, la seconde pour un fils; ni la précaution de

cet autre qui, aux premiers jours d'août 1870, pour n'être point devancé dans son lyrisme patriotique, envoyait, en prévision de la victoire attendue, un chant de triomphe ; disons cependant qu'il laissait en blanc le nom de la bataille.

Les ménagements diplomatiques avaient rendu les pièces militaires excessivement difficiles. Nous ne dirons point qu'ils les ont tuées. La disparition de la pièce militaire tenait à une autre cause. Le même esprit d'opposition, qui est le caractère essentiel du Parisien, avait, sous le règne de Louis-Philippe et sous la République, fait la popularité de ce genre de spectacle ; il devait amener son insuccès sous le gouvernement bonapartiste. Toutefois, il faut reconnaître, avec les directeurs du théâtre du Cirque, que le genre était rendu à peu près impossible ; car, dans une bataille, pour qu'il y ait un vainqueur, il faut qu'il y ait un vaincu.

La figure de Bonaparte, qui suffisait jadis à remplir ces pièces et à assurer leur fortune, avait perdu tout son prestige. Le gouvernement le sentit si bien qu'à un moment, sur un avis du maréchal Vaillant, elle disparut à peu près complétement de la scène. Le même sentiment de respect pour la physionomie de Napoléon avait fait interdire le prologue de *Malheur aux vaincus !* qui, tout en laissant l'Empereur hors de la vue du public, présentait un tableau saisissant de sa chute, de son départ de la Malmaison, et des lâches trahisons qui accompagnèrent cette heure sombre.

A diverses reprises, l'état des relations de la France avec la Russie eut un contre-coup curieux au théâtre. Ainsi le drame *les Cosaques* fut, lors de son appari-

tion, l'événement du jour. Il a joué son petit rôle dans les graves préoccupations qui troublaient la paix de l'Europe. En 1854, lorsque les affaires d'Orient laissèrent pressentir de sérieuses complications, les auteurs, qui sont à l'affût des actualités, se mirent à l'œuvre en toute hâte. Le drame de M. Arnault arriva le premier. Il était alors intitulé : *les Cosaques au bois de Boulogne*. La guerre n'était point encore déclarée. On se demanda si c'était le moment de lancer sur la scène cette attaque, très-patriotique certainement, mais qui devait blesser, à une heure inopportune, l'empereur Nicolas, et, si l'on s'en rapporte aux rumeurs arrivées de Saint-Pétersbourg lors de la représentation des *Cosaques*, le Czar aurait à ce sujet manifesté très-haut et en public une vive irritation. On pensa qu'il fallait attendre avant de se jeter dans cette voie d'excitations populaires. Les auteurs reprirent leur pièce et la remanièrent. Au lieu de se terminer en 1815, par l'installation des Cosaques au bois de Boulogne, le drame se passa en 1814, et le dénoûment montra les Cosaques vaincus à Montmirail. Un rôle de royaliste, ami des alliés, disparut. Le travail une fois terminé, l'auteur se rendit à Dieppe, où se trouvait l'Empereur, et là, grâce à l'appui d'un personnage influent de la cour, il fit écouter sa réclamation. La pièce nouvelle fut autorisée. Cette autorisation avait un caractère politique. Le chef de l'État voyait dans la représentation de ce drame au boulevard du Temple l'occasion de sonder l'opinion parisienne sur la guerre. Mais elles sont trompeuses, ces explosions de chauvinisme théâtral. Ces enthousiasmes trahissent peut-être l'efflorescence d'un certain mouvement patrio-

3.

tique; mais le plus souvent ils ne sont que le débordement de la nature exubérante et vantarde du public français. Le drame réussit bruyamment; la manifestation se produisit avec tout le fracas désiré. Pendant de longs soirs, le massacre des Cosaques fit le bonheur des habitués de la Gaîté. L'Empereur laissa même annoncer qu'il irait voir la pièce. Cependant il ne s'y rendit point. Les bruits du jour prétendirent que les observations des ministres et de quelques diplomates lui avaient fait abandonner ce projet. Plusieurs années plus tard, nos rapports avec la cour de Russie ayant changé de tournure, une reprise des *Cosaques* fut ajournée. Autorisés de nouveau en 1870, *les Cosaques* reparurent; ils avaient dû jadis le meilleur de leur succès aux circonstances. Cette fois, les plaisanteries surannées et les injures vieillies trouvèrent le public froid et distrait.

La Grande-Duchesse de Gérolstein fut jouée quelque temps avant l'Exposition universelle; on se souvient de ce détail piquant de la visite de l'empereur de Russie. Le jour où le Czar se rendit à Paris, il fit télégraphier le matin, de Cologne, afin qu'on lui gardât, le soir même, une loge au théâtre des Variétés. En effet, entré à Paris à six heures, trois heures après il assistait à la représentation de *la Grande-Duchesse de Gérolstein*. Y avait-il dans cet empressement la simple curiosité d'un touriste couronné, dont le temps est compté, qui tient à voir un des succès du jour et une actrice à la mode? Que la spirituelle et égrillarde comédie de MM. Halévy et Meilhac, que la musique d'Offenbach, que les grâces audacieuses de mademoiselle Schneider, que tout cet ensemble si essentiellement parisien ait attiré le prince russe, c'est

incontestable. Mais cette visite précipitée avait, croyons-nous, un autre motif. Le gouvernement russe se préoccupe, et en général il est très-bien informé, des grandes comme des petites choses qui se passent chez nous. Or, longtemps avant que la pièce fût représentée, des journaux indiscrets et des cancaniers de boulevard avaient fait courir le bruit que l'héroïne de la nouvelle bouffonnerie serait la grande Catherine, et qu'à la parodie de la vieille Grèce succéderait par conséquent une caricature de la cour de Russie. L'administration s'en montra préoccupée. La pièce pouvait blesser le gouvernement de Saint-Péterbourg; puis un portrait de Catherine, dessiné par ces crayons hardis, promettait un tableau de mœurs intimes des plus risqués. Les auteurs n'avaient-ils pas eu l'idée qu'on leur avait prêtée? y avaient-ils renoncé d'eux-mêmes, prévoyant des difficultés? Nous n'avons point à le savoir. Quand la pièce arriva à la censure, l'héroïne n'était pas Catherine, mais une grande-duchesse indéterminée. Le titre et quelques passages semblèrent encore impliquer un peu trop une pièce russe. Ces scrupules servirent les auteurs. Forcés de chercher une échappatoire, ils firent l'heureuse rencontre du grand-duché de Gérolstein. Transportée dans ce milieu fantaisiste, la bouffonnerie n'était plus la parodie spéciale d'un pays; elle se transformait, dans certaines de ses parties, en une satire humouristique et cosmopolite; quelques-uns de ses personnages, ainsi généralisés, celui de Boum, par exemple, devenaient des types justement populaires. Pour en revenir au Czar, nous avons lieu de penser que, s'il montra un tel empressement de voir *la Grande-Duchesse de Gérolstein*,

cette curiosité tenait aux mille bruits qui avaient couru au sujet de cette pièce sur le boulevard Montmartre, et dont l'écho était parvenu jusqu'aux bords de la Néva.

Les événements qui se préparaient (on était aux premiers jours de 1854) donnèrent une certaine importance politique à la première représentation de *l'Étoile du Nord* et appelèrent l'attention du gouvernement sur cet opéra. Toutefois la question artistique l'emporta, et une note insérée au *Moniteur* avant la représentation prévint toutes les susceptibilités diplomatiques, en expliquant qu'un opéra n'est pas une pièce de circonstance, et que l'on ne saurait, dans un ouvrage où les intérêts de l'art étaient tellement en jeu, attacher au poëme une importance exagérée. Plusieurs années plus tard, lorsque l'insurrection polonaise éclata, on interdisait un drame, *les Polonais*, et les chants de circonstance étaient, ou supprimés, ou tout au moins fortement adoucis.

Quand on entre trop complétement dans la voie des ménagements politiques, on est entraîné aux décisions les plus contraires. Un jour on protége la Russie, un autre jour on fait jouer *les Cosaques*. Les Autrichiens, au mois de mai 1859, seront livrés aux auteurs. Au mois de juillet, la paix intervenant au milieu des répétitions d'un drame, *les Étapes de la gloire*, amènera dans ce drame de graves perturbations. Plus tard, *le Nouveau Cid*, de M. Hugelmann, drame en vers, qui met en scène la campagne de 1859, ne sera représenté qu'après de nombreux sacrifices.

Cette même courtoisie internationale fait interdire, en 1869, la reprise des *Prussiens en Lorraine*, vieux

mélodrame qui mettait en scène les barbaries commises par les envahisseurs en 1815. On ne voulait point froisser l'ambassade prussienne. La guerre implacable de 1870 a répondu à ces procédés délicats. Il est vrai qu'il est difficile de dire à quel degré de vantardise et de grossièreté en arrivèrent les à-propos joués et chantés à Paris au mois de juillet 1870. Il nous semble que cette question étrangère aurait pu être envisagée à un double point de vue. Il est, d'une part, profondément regrettable que le théâtre entretienne, sans profit et sans but, par des insultes ou par des railleries maladroites, ces animadversions de race, absurdes préjugés dont il appartient au temps et à la civilisation de faire justice; d'autre part, à côté de ces agressions systématiques, il y a l'histoire qui veut n'être pas désapprise; il y a les grandeurs et les infortunes nationales qu'il est mauvais de laisser trop profondément oubliées. Sachons respecter les étrangers; ne nous montrons pas, quelles que soient les circonstances, grossièrement injurieux à leur endroit, et cela par respect pour nous-mêmes plus encore que par respect pour eux; mais aussi, en temps ordinaire, laissons plus librement la parole à l'histoire et n'exagérons point les égards dus à une diplomatie trop chatouilleuse. D'ailleurs, elle se choquerait d'autant moins qu'elle nous saurait plus résolus à nous montrer indifférents à des scrupules exagérés. Puis, de quel poids ces complaisances pèsent-elles dans la balance? qui s'en souvient même le jour où l'allié se changeant en ennemi, les masques tombent et chaque nation met à nu ses passions, ses vengeances, ses ambitions? Le premier souffle de la tempête emporte, légères comme

le sable, toutes ces sentimentalités de la politique internationale.

II

LA POLITIQUE MILITANTE

La politique au théâtre et la censure. — *Martineau, ou la Fronde.* — *Les Orphelins du Temple.* — *Dominus Sampson.* — *Mademoiselle de la Seiglière.* — Les pièces sur la révolution. — *Paris.* — *Le Marchand de coco.* — *Les Bleus et les Blancs.* — *Le Chevalier de Maison-Rouge.* — *Raymond Lindey.* — *Le Lion amoureux.* — *La Marseillaise.* — Les spectacles-conférences. — L'assassinat politique.

La censure théâtrale était-elle hors de son mandat lorsqu'elle s'occupait de la politique militante, c'est-à-dire de cette politique active qui reflète les incidents du jour, les préoccupations des partis, le travail de l'opinion publique ? C'est là un des points sur lesquels elle a été, à toutes les époques, le plus vivement critiquée, nous ne l'ignorons pas. Cependant nous persistons à penser que, si ces questions demandent une grande mesure, elles doivent néanmoins être abordées, avec à propos, mais avec fermeté. Que l'on n'emploie point la censure à servir de mesquines passions, que l'on ne fasse point la chasse, et on n'a point occasion de la faire autant que l'on se plaît à le dire, aux allusions malicieuses, que l'on ne porte point jusqu'au ridicule le respect du gouvernement et des puissants du jour ! d'accord. Ce sont là de misérables petitesses. Mais ne demandons rien de plus. Laissons l'ordre de choses établi, qu'il s'appelle République, qu'il s'appelle Mo-

narchie, lutter contre ces attaques chaque jour renouvelées, qui ne tendent pas à l'améliorer, soit par le conseil, soit par la plaisanterie, mais qui vont directement à le battre en brèche et à le renverser, afin de prendre sa place. Laissons-le se défendre et, en se défendant, défendre la société elle-même. Les pays où les citoyens, réunis dans une même pensée, se soumettent d'un commun accord à une forme gouvernementale acceptée, peuvent laisser ses franchises à l'esprit frondeur, car il est inoffensif. Mais dans un État comme le nôtre, est-ce possible? dans un État où le pouvoir qui règne a toujours derrière lui un pouvoir qui le talonne, le presse, le pousse, jusqu'au jour où celui-ci, s'asseyant sur ses ruines, se voit à son tour en butte aux mêmes attaques et aux mêmes calomnies? L'Angleterre, que les doctrinaires de la liberté absolue mettent sans cesse en avant, peut se permettre les plus grandes libertés satiriques, ces libertés n'attaquent point le principe du gouvernement. L'Angleterre a, de plus, ce que bien des personnes ignorent ou feignent d'ignorer, une censure très-sévère, qui est entre les mains du lord chambellan; si un théâtre, par hasard, tentait de saper dans leur base les institutions du pays et le pouvoir royal, il est peu probable que les agents du lord chambellan le tolérassent. Mais, l'eussent-ils toléré, il y a, en Angleterre, jusqu'à ce jour du moins, qui peut répondre de demain? un esprit national; divisé violemment sur les questions ministérielles et sur les personnalités secondaires, il se réunit en faisceau serré autour de l'organisation constitutionnelle du pays.

Le théâtre, en France, a souvent été un moyen puis-

sant d'agitation pour les partis. Il ne crée point, à proprement parler, l'opinion ; mais, s'emparant de ses moindres fluctuations, il les exploite pour le but auquel il tend, il se fait le flatteur des idées encore latentes et timides, il leur un donne un corps, il les développe, il les dirige, et lorsqu'il saisit l'heure propice, comme en 1849, s'il ne renverse pas un gouvernement, il fortifie singulièrement ses adversaires en leur donnant la conscience de leur force.

Le rétablissement de la censure, en 1850, mit un terme à la politique irritante dont le théâtre vivait depuis deux années. La commission était à peine installée qu'on lui présenta une de ces pièces aristophanesques si fort à la mode : *les Pavés sur le pavé*. Les auteurs durent comprendre de suite que le temps des luttes politiques au théâtre était passé. Quelques mois plus tard, on interdisait *Martineau, ou la Fronde*. Cette prétendue pièce historique mettait en scène tous les incidents, tous les acteurs de la comédie contemporaine, les mouvements populaires, les émeutes et les barricades de la veille. Un autre jour, on ne laissait point représenter *les Orphelins du Temple*. Le moment paraissait mal choisi pour mettre en scène le martyre de ces pauvres enfants. Ces sujets, profondément sympathiques, veulent être traités dans une heure de calme, et il était maladroit d'en faire une machine de parti à une époque où tout tendait à l'apaisement des esprits. Cette pièce, très-royaliste d'intention, excusait cependant Simon, en en faisant un père malheureux, dont le fils avait péri lors des fêtes du mariage du dauphin. Vers la même époque, une manifestation se produisit au Vaudeville,

à la première représentation de *Dominus Sampson*. *Dominus Sampson* était une comédie en deux actes de MM. Dartois et Besselièvre, tirée du *Guy Mannering* de Walter Scott. On y voyait un jeune seigneur, expulsé du domaine de ses pères, lutter contre l'homme qui, par ruse et par perfidie, s'était emparé des biens de la famille. La commission, sans méconnaître la possibilité des allusions aux familles royales exilées, avait pensé que le drame intime l'emporterait sur les rapprochements politiques. Elle s'était trompée. A certains couplets, le tumulte commença dans l'orchestre, et il continua pendant toute la représentation. Une fois lancé dans cette voie, le public ne s'arrête plus. Le lendemain, un décision ministérielle interdisait *Dominus Sampson*.

Peu de temps après cette révélation bruyante de l'esprit royaliste au théâtre, survint une pièce d'une tout autre importance : *Mademoiselle de la Seiglière*. Les événements donnaient à la première version de cette œuvre une certaine gravité politique. On traversait, ainsi que nous le disions plus haut, une époque de ménagement et de conciliation où le régime nouveau s'efforçait de pacifier les partis. Beaucoup de légitimistes d'ailleurs, sans se rallier au gouvernement, l'acceptaient néanmoins comme une nécessité des circonstances, et, loin de lui créer des embarras, semblaient plutôt disposés à le seconder dans sa campagne contre les agitateurs révolutionnaires et les sectaires socialistes. Or, la pièce paraissait de nature à blesser le parti royaliste en certains points. Le personnage du marquis n'était point alors ce qu'il devint plus tard. Des observations dans ce sens fu-

rent présentées aux auteurs, qui les acceptèrent et firent subir à leur comédie une refonte des plus heureuses. Le marquis devint ce type sympathique et charmant qui fut le grand et légitime succès de l'œuvre. Impertinences de grand seigneur, théories hasardées, naïvetés d'un autre siècle, tyrannies de vieil enfant gâté, tout passa sans encombre, et personne n'eut à se blesser de cette création de bonne humeur, physionomie vivante et vraie, qui fait revivre, avec la pointe d'exagération indispensable au théâtre, tout un coin de la vieille société française au lendemain de la rentrée des Bourbons.

Pendant de longues années, sous l'Empire, les drames reproduisant les scènes violentes de la Révolution demeurèrent interdites, ou du moins ne furent autorisés qu'avec une extrême réserve. Dans les premiers temps d'ailleurs, cette époque, si féconde en péripéties dramatiques, tenta peu le théâtre, et cela se comprend de reste. Le public, qui venait de traverser une ère si agitée, et qui se précipitait dans l'Empire pour échapper à tous les conflits des ambitions déchaînées, aurait prêté une attention peu bienveillante à des scènes de tumulte, de clubs et d'émeute qui auraient trop vivement remis sous ses yeux les craintes et les angoisses de la veille. Peu à peu le temps accomplit son œuvre accoutumée d'apaisement et de réaction. Le gouvernement impérial perdit du terrain, le souvenir de 1848 s'éloigna des esprits, et les passions politiques, naguère éteintes ou étouffées, s'appuyant sur les générations entrant dans la vie, reprirent une animation chaque jour plus ardente. Alors les mêmes données dramatiques, dont les auteurs se souciaient peu, les tentèrent de nouveau. La commis-

sion résista à cette agitation par le théâtre jusqu'au jour où le gouvernement, entraîné par le flot, lâcha la main au théâtre, ainsi qu'il l'avait fait à la presse et aux réunions publiques[1]. Si les théâtres n'abusèrent point des facilités qu'ils auraient trouvées pour se jeter plus activement dans le mouvement révolutionnaire, c'est qu'un succès productif était encore assuré à des données d'un genre moins sérieux.

Une des premières fois que l'on vit se produire cette

[1] Les rigueurs contre cette nature de pièces avaient prêté, disait-on, à des ouvrages inoffensifs une portée qu'ils n'avaient jamais eue. 93 appartenait à l'histoire : ces horreurs étaient des légendes d'un autre âge : un gouvernement montrait sa faiblesse et sa petitesse d'esprit en s'alarmant de tableaux qui présentaient au public le spectacle dramatique du passé, sans avoir la prétention de rien rappeler, de rien enseigner à l'avenir. Mais, quand les révolutions éclatent, on recueille plus d'un aveu, qui devrait être instructif. Voici ce que l'on peut lire dans *le Mot d'Ordre* du 17 mai 1871, au sujet des cartes de civisme : « La lecture trop assidue du *Chevalier de Maison-Rouge* et autres romans d'Alexandre Dumas a certainement inspiré cet arrêté aux membres de la Commune. Nous regrettons d'être obligés de leur dire qu'on ne fait pas de l'histoire avec des lectures de romans. » M. Rochefort, s'il s'est toujours montré avant tout aussi intelligent de ses intérêts que prudent pour sa personne, n'en a pas moins été un journaliste éminemment habile dans la guerre révolutionnaire. Aussi y a-t-il, dans l'inquiétude que lui fait concevoir le résultat d'une littérature trop connue, un aveu qui doit être relevé. Il constate l'influence, dont pour notre part nous n'avions jamais douté, de la littérature dramatique et romanesque sur l'éducation politique du peuple parisien. Si, en 1871, un pastiche de 93, dans lequel l'odieux le disputait à la bêtise, a trouvé, pour se produire, une terre à ce point préparée, si la crise révolutionnaire s'est dénouée par un pareil accès de folie furieuse, nous pensons avec M. Rochefort que l'une des causes de la catastrophe fut la façon dont les esprits avaient été travaillés depuis vingt-cinq ans par le théâtre et par le roman-feuilleton. A vivre en contact permanent avec toute la friperie terroriste, conspirateurs, déclassés de toute espèce, misérables, exaltés, hommes, femmes, enfants, devenaient fatalement, à une heure donnée, les parodistes obligés d'habitude, de mœurs, de langage, dont on les avait grisés, et l'on comprend trop l'enthousiasme avec lequel ils se sont précipités dans ces routes connues.

question, ce fut à la Porte-Saint-Martin, à propos du *Paris* de M. Paul Meurice. *Paris* était une spéculation dramatique à l'occasion de l'Exposition universelle de 1855. L'auteur, dans une série de tableaux sans grande cohésion, passait en revue l'histoire de Paris. Ce panorama historique fournissait un prétexte à des décors et à une grande mise en scène. Les derniers tableaux représentaient des épisodes révolutionnaires dans les rues. A la suite de la répétition générale, ils furent supprimés. Le directeur leur substitua, pour terminer la pièce, un tableau, en forme d'apothéose, de la France impériale de 1804. L'auteur subit cette transformation, non sans protester; néanmoins il laissa le théâtre faire, et ce spectacle étrange se produisit d'un auteur républicain devenu agent impérialiste malgré lui. Jusqu'où auraient pu aller les résistances de l'auteur de *Paris?* Était-il en droit, n'écoutant que ses convictions, de renoncer aux bénéfices que promettait la pièce et de s'opposer à la représentation? Des changements d'une importance aussi radicale autorisaient peut-être cette mesure violente. En tout cas, il y avait un point de jurisprudence curieux à établir. Le sacrifice pécuniaire était grand sans doute, mais il aurait servi à poser les limites des droits réciproques du théâtre et de l'écrivain en présence des changements demandés par l'administration, question délicate où il s'agit de ménager deux parties également respectables : le théâtre, qui veut sauver les intérêts matériels, souvent les plus considérables, en représentant la pièce, même mutilée; l'auteur, qui défend sa personnalité et l'honore, en mettant ses opinions au-dessus d'une question d'argent.

Quelque temps après, l'Ambigu présentait une drame : *le Marchand de coco*, qui mettait en scène la Terreur, les émeutes, les victimes marchant en charrette à l'échafaud, le tumulte de la rue. La pièce ne fut point autorisée. Elle reparut plus tard complétement remaniée. Pour nous résumer sur ce point, nous ne parlerons que de quelques faits trop importants pour les passer sous silence, *les Blancs et les Bleus*, *le Chevalier de Maison-Rouge*, *Raymond Lindey* et *la Marseillaise*.

Le drame de M. Dumas, *les Blancs et les Bleus*, dont le véritable titre eût été *Saint-Just*, fournit à l'esprit révolutionnaire une des premières occasions de se manifester au théâtre. Alexandre Dumas, homme de 89, et non de 93, républicain dans la haute acception du mot, n'était révolutionnaire ni par ses instincts, ni par la nature de son esprit, ni par ses habitudes de vie, ni par ses ambitions. Quelques-unes de ses œuvres, cependant, dépassant le but qu'elles se proposaient, ont servi une cause qui n'était point la sienne. Nous parlerons tout à l'heure du *Chevalier de Maison-Rouge*. *Les Blancs et les Bleus* auraient eu un succès de même nature, si la pièce ne s'était point arrêtée en route, trahissant la fatigue et l'affaiblissement du grand dramaturge. *Les Blancs et les Bleus* montraient dans toute sa lâche cruauté un de ces tyranneaux démagogiques qui imposèrent leur despotisme à la France. Mais, à côté de ce portrait odieux du Strasbourgeois Schneider, se dressait, dominant le drame, la physionomie fière, intègre, héroïque de Saint-Just. L'honneur, la justice, le patriotisme, toutes les vertus civiques se résumaient dans la

figure du conventionnel. Les femmes, les vieillards, les enfants sollicitaient sa bénédiction, les armées ne vivaient que par lui ; il apparaissait à cheval, et, comme le Napoléon traditionnel du Cirque, par sa présence seule, il réparait les désastres, mettait en fuite les ennemis, et, sur le champ de bataille, proclamait la république universelle en menaçant de son épée les rives du Rhin. La commission d'examen pensa qu'au moment même où déjà une certaine presse et les réunions publiques donnaient le branle à une agitation sociale aussi accentuée, il était fâcheux de prêter à ces menées habiles le secours du théâtre, en mettant à la scène, sous des couleurs aussi partialement sympathiques, une des plus terribles personnalités de 93, le sinistre et froid acolyte de Robespierre. Elle estimait l'heure mauvaise pour poétiser ces figures sanglantes et les présenter au peuple comme les types suprêmes de la Révolution. Interdire la pièce, c'était soulever une tempête dans les journaux. L'administration n'osa l'affronter. Elle préféra louvoyer et négocier avec l'écrivain, qui consentit d'abord à retarder la représentation, puis à faire une série de sacrifices, quand le théâtre, réduit aux abois, entendit jouer *les Blancs et les Bleus*. La physionomie de Saint-Just fut diminuée ; l'élément militaire prit dans l'œuvre une place plus importante, les déclamations révolutionnaires du proconsul, qui terminaient la pièce, disparurent. L'ouvrage, dans ces conditions, perdait les plus sûrs éléments de succès qu'il pût avoir auprès des esprits passionnés. L'attitude du public à la première représentation suffit pour indiquer ce qu'aurait pu devenir le drame s'il

avait été représenté dans sa forme originaire, et surtout si Alexandre Dumas, plus jeune, avait pu soutenir l'ouvrage entier sur le ton des premiers actes, les seuls qui portèrent; c'étaient ceux qui cherchaient à idéaliser la figure de Saint-Just. Au commencement de l'un des tableaux militaires, le soir de la première représentation, le chef d'orchestre fit exécuter *le Chant du Départ*. Dès les premières mesures, un ébranlement se produisit dans toute la salle; quatre fois de suite, l'air dut être exécuté au milieu des cris de joie et des trépignements des galeries supérieures, qui accompagnaient l'orchestre en reprenant en chœur le refrain célèbre. Le médiocre succès de la représentation porta le gouvernement à ne pas trop se préoccuper de cette surprise et du tapage qui en était résulté. L'affaire en soi n'avait pas de gravité, il eût été maladroit de l'exagérer; c'était un indice des mouvements de l'opinion, un trait de lumière sur les tendances et les aspirations des partis. Il ne fallait y vouloir trouver rien de plus; mais il fallait voir et comprendre ce que révélait ce tumulte passager.

Le Chevalier de Maison-Rouge, dont l'immense succès a sa date dans l'histoire plus encore que dans les lettres, avait réussi jadis par le souffle révolutionnaire qui animait les tableaux épisodiques du drame; car le drame en lui-même semblait plus royaliste que républicain. Marie-Antoinette ne paraissait pas, mais elle remplissait l'ouvrage; elle en était la passion, l'intérêt, la sympathie. Néanmoins, le grand attrait de la pièce et l'entraînement du public furent les scènes populaires, le chant célèbre, le tableau du club, le mouvement de la place

publique. Pendant longtemps on pensa qu'il y aurait un inconvénient grave à remettre sur la scène un drame qui, lors de son apparition, avait si violemment remué les masses. M. Walewski fut sur le point d'autoriser *les Girondins;* toutefois il s'arrêta et maintint l'interdiction. Mais les événements marchèrent; au calme succéda le mouvement, au mouvement la tempête. Les coalitions autorisées, les clubs ouverts à toutes les violences, les journaux à peu près livrés à eux-mêmes, tout enfin contribuait à jeter dans les esprits, et souvent jusque dans la rue, une fermentation telle, que les conceptions fantaisistes ou historiques du théâtre pâlissaient à côté des réalités menaçantes, et que les tableaux dramatiques n'avaient plus d'encouragements à donner aux faubourgs de Paris. L'administration crut alors que l'heure était venue de risquer impunément la reprise du *Chevalier de Maison-Rouge.* Il se trouva, en fait, que la pièce avait un peu vieilli. La mise en scène révolutionnaire et le tableau du club produisirent néanmoins un grand effet. Quant au chœur des Girondins, il n'entraîna point le public; mal exécuté, il est vrai, mal mis en scène, il resta sans écho. Le drame se traîna pendant un nombre restreint de représentations, et il disparut. Un des éléments des succès politiques, c'est quelquefois de devancer et de pressentir les idées qui courent, et de les révéler à la foule, d'autres fois de remonter le courant, de faire contraste avec le mouvement de la vie réelle. Les églogues et les bucoliques sentimentales s'épanouissaient avec succès sur quelques théâtres pendant la révolution. Les agitations révolutionnaires des *Girondins*, tout en servant les espérances secrètes d'un parti en 1847,

avaient trouvé devant elles le public, au fond si pacifique et si conservateur, de la monarchie de Juillet, et elles l'avaient enthousiasmé.

L'historique du drame de M. Claretie, *Raymond Lindey*, présente un intérêt au point de vue administratif. L'auteur, tout en professant l'opinion la plus hostile à la commission d'examen, ce qui était parfaitement son droit, avait le tort de la redouter et de s'en défier pour lui-même d'une façon singulière. Deux faits vont le montrer. Il vivait assez près du monde des théâtres cependant pour savoir la censure conciliante, jusqu'à l'excès parfois, et ses confrères, qui avaient de plus fréquents rapports avec elle, auraient pu lui apprendre qu'elle n'était peut-être, ni aussi terrible, ni aussi inintelligente que les nécessités du journalisme d'opposition et le besoin d'amuser le public portent souvent les rédacteurs de chroniques et de feuilletons à le prétendre. La censure était une tête de Turc si commode! M. Claretie, se défiant donc de la commission d'examen, avait conçu une première fois des inquiétudes au sujet d'un mélodrame, *les Gueux*, joué à l'Ambigu au moment même où le théâtre de la Porte-Saint-Martin allait donner l'œuvre remarquable de M. Sardou : *Patrie*. Mais la censure jugea le drame inoffensif. Cette pièce, autour de laquelle une partie de la presse avait fait grand bruit à l'avance, dut donc se présenter devant le public sans être entourée de la sympathie préventive qui accompagne les victimes de la censure. D'ailleurs elle réussit peu.

Quelque temps après, le directeur du théâtre des Menus-Plaisirs arrive un jour à la commission d'examen

apportant un drame mystérieux, espoir du théâtre. L'auteur était un nouveau venu ; son père, riche marchand de bronze, passait les journées dans les couloirs des Menus-Plaisirs, toujours à la disposition du directeur. Ce bon père de famille attendait impatiemment les répétitions de la pièce de son fils. Le récit était présenté spirituellement, mais il parut étrange. En général, la commision n'avait pas à se préoccuper et ne se préoccupait nullement du nom de l'auteur. Dans le cas particulier, l'eût-on connu, sa personnalité n'était pas pour influencer les décisions du gouvernement. De plus, dès les premiers regards jetés sur le manuscrit, la forme littéraire de la pièce, si elle ne révélait point un auteur dramatique aux procédés connus, trahissait du moins dans plus d'un passage l'écrivain qui n'en est point à son début. Le directeur aurait pu économiser ses frais d'imagination et d'esprit. La pièce fut autorisée. Le directeur alors déclara qu'il n'était point prêt à la jouer, et il demanda l'examen d'urgence d'un autre drame. Deux mois après, une nouvelle édition de *Raymond Lindey* arrive au ministère. L'ouvrage est cette fois encore rendu autorisé au directeur ; on le prévient seulement que si les scènes révolutionnaires qui se trouvaient dans le drame devenaient pour les partis extrêmes un prétexte de trouble, les représentations seraient immédiatement suspendues. Il n'y avait pas lieu de songer à interdire *Raymond Lindey* au moment même où l'on allait autoriser les tableaux bien plus accentués du *Chevalier de Maison-Rouge*.

Mais les inquiétudes que tant d'habiles et mystérieuses préoccupations n'avaient pas fait concevoir au

ministère, les anxiétés du théâtre les inspirèrent à un commissaire de police qui assistait à la répétition générale. Dans un excès de zèle malheureux, cet agent adresse au préfet, M. Piétri, un rapport où il présage, dit-on, des désordres graves dans la salle, et même du tumulte dans le quartier, si l'on joue *Raymond Lindey*. L'affaire parvient jusqu'au conseil des ministres, et la même heure voit, aux Tuileries, autoriser *le Chevalier de Maison-Rouge* et interdire *Raymond Lindey*. Le directeur général de l'administration des théâtres s'émeut vivement d'une décision prise sur le rapport vague d'un commissaire de police, à la hâte et sans renseignements ; il intervient avec l'énergie la plus digne et proteste contre une mesure qui, à tous les points de vue, ne lui paraît pas équitable. On voit alors le maréchal Vaillant, le ministre de l'intérieur et jusqu'à l'Empereur, s'occuper de ce mélodrame, qui est enfin autorisé et représenté le 1er novembre. Hélas ! beaucoup de bruit pour rien ! La police et les amis politiques de l'auteur se partagent la salle. La police ne trouve point le scandale qu'elle avait redouté; les amis de l'auteur, après avoir espéré, pendant les deux premiers actes, les plus agressifs, un succès d'opposition, voient peu à peu le drame révolutionnaire se calmer, et la représentation ne s'achève pas précisément au milieu de l'enthousiasme général. Le théâtre ne retira aucun bénéfice du mystère dont il avait pensé faire un élément de succès. Quant au rôle joué par le commissaire de police, il montre quelques-uns des inconvénients qui auraient résulté d'une trop grande intervention de la police dans les affaires dramatiques. Sans entrer dans des considérations plus hautes, qui au-

raient rendu difficiles, impossibles peut-être, les rapports entre les auteurs et la police, il faut reconnaître que celle-ci, écho des mille commérages qui courent la ville, peut, et cela de bonne foi, devenir le jouet de préoccupations simulées que propagent la crainte et l'intérêt. Dans ce chaos de dénonciations, de plaintes, de propos qui l'assaillent à toute heure et parfois la dominent, elle manque de ce calme et de cette liberté d'esprit, nécessaires à une appréciation délicate et demandant des ménagements de nature si diverse.

Quelques mois plus tard, la marche de l'esprit public amena l'affaire de *la Marseillaise*. A diverses reprises, on s'était opposé à l'intercalation dans les pièces, soit du chant, soit de l'air même de Rouget de l'Isle. On ne voulait voir dans *le Chant du Départ*, dans le chœur des *Girondins*, dans *la Marseillaise*, que des chants de révolte et de guerre sociale! Le jour où les partis useront de franchise, il leur faudra bien avouer qu'ils n'y ont jamais cherché autre chose. Au mois d'avril 1870, profitant de l'effervescence qui était dans l'air, les cafés chantants de Paris crurent le moment propice pour obtenir de la tolérance du gouvernement l'autorisation d'exploiter l'hymne célèbre. On a fait grand bruit de la décision qui intervint alors. Les éditeurs des Fascicules des Tuileries se sont hâtés de publier, comme un argument accusateur irréfutable, le rapport de la commission d'examen qu'ils avaient trouvé au ministère de l'instruction publique, dans les cartons venus du ministère des beaux-arts. L'ancienne commission d'examen ne peut leur savoir mauvais gré de cette publication. Les événements ont trop justifié ses prévi-

sions. C'était bien de la patrie, de la France, de la liberté, voire même de la République, que se souciaient les enthousiasmes factices, qui, dans une exécution simultanée de *la Marseillaise*, cherchaient uniquement un manteau pour masquer leurs projets, un prétexte habile pour agiter les esprits, ameuter, au nom d'un entraînement national sincère, le peuple des naïfs et en faire un cortége bruyant à leurs secrètes ambitions!

Il faudrait d'abord savoir ce que l'on entend par le mouvement national au théâtre. Prenons un exemple : *le Lion amoureux* de Ponsard. Cette œuvre tragique est certes animée de l'esprit de la révolution; elle respire le souffle patriotique le plus pur; elle met en scène des actes et des personnages républicains. Une pareille donnée devait émouvoir vivement les spectateurs. Personne ne se faisait illusion sur l'importance politique du drame. On n'y vit cependant aucun danger et, malgré les inquiétudes qui se produisirent avant la représentation et arrivèrent jusqu'au gouvernement, l'autorisation, proposée par la commission, ne fut pas mise un seul instant en question. C'est qu'en effet le drame, par sa forme même, s'adressait aux intelligences littéraires. Il restait un appel à la pensée qui réfléchit et non à l'action qui entraîne; manifestation élevée de l'art, il ne pouvait devenir ce ferment mauvais qui jette volontairement le trouble dans les têtes faibles, afin de mettre les bras au service des conspirateurs. Voilà le vif de la question, la distance qui séparait *le Lion amoureux* de *la Marseillaise*, et voilà pourquoi les personnes, qui avaient proposé d'autoriser l'un, pouvaient n'être pas d'avis de tolérer l'autre. Dans le mouvement poli-

tique qui coïncidait avec cette renaissance de *la Marseillaise*, il ne s'agissait au fond ni de république, ni de monarchie. La République sait trop aujourd'hui quelles haines sociales cachait ce patriotisme menteur; elle a vu les mêmes hommes qui, sous l'Empire, assassinaient d'inoffensifs pompiers ou des agents de police, devenir des héros et faire succéder contre elle les attentats aux attentats. Empruntons du reste aux Fascicules quelques passages du rapport de la commission (avril 1870) : « Il y a deux choses dans *la Marseillaise : la Marseillaise*, telle qu'elle a existé, telle qu'elle est encore, à ne prendre que le sens exact du texte; *la Marseillaise*, telle qu'elle est devenue par l'interprétation haineuse des partis.

« *La Marseillaise*, si on ne veut voir que le chant lui-même, si par l'esprit on se reporte dans le milieu qui l'a vue éclore, si on reste enfin dans les sphères historique et artistique, *la Marseillaise* est le chant français par excellence....... Malheureusement *la Marseillaise* patriotique n'existe plus pour les hurleurs de la rue; les passions des partis en ont travesti le sens. *La Marseillaise* est devenue le symbole de la révolution; ce n'est plus le refrain de l'indépendance nationale et de la liberté, c'est le chant de guerre de la démagogie, c'est l'hymne de la république la plus exaltée. Que la rue soit en mouvement, qu'une réunion publique fermente, qu'une barricade tente de se former, que l'atelier ou l'école s'agite, c'est le rugissement de *la Marseillaise* qui retentit. Les musiques militaires ne la jouent plus; les tribunaux condamnent les perturbateurs qui dans la rue font de ce chant un cri séditieux; le plus irréconciliable des journaux s'arme de

ce titre comme d'un défi à la paix publique; à Londres, si les réfugiés du monde entier fêtent, à l'ombre du drapeau rouge, quelque éphéméride républicaine, c'est au refrain de *la Marseillaise* que se portent les toasts; tout enfin, à Paris, à l'étranger, a concouru à faire de ce chant, magnifique souvenir d'une des crises glorieuses de notre pays, le refrain le plus entraînant de la révolution européenne..., etc. » Nous ne poursuivrons pas plus loin cette citation; nous nous contentons de soumettre ces passages à la bonne foi des hommes loyaux, quel que soit le parti qu'ils servent. Après quelques hésitations, l'opinion de la commission fut approuvée et *la Marseillaise* ne se chanta point. Trois mois plus tard, la guerre éclate. *La Marseillaise* reprend soudain son sens national et remplit de ses refrains autorisés les théâtres et les cafés chantants. Puis voici venir les revers, le deuil, la ruine; les voix se taisent; la nation confuse, éperdue, ne songe plus à s'enivrer de cris patriotiques. Tâchons à l'avenir de respecter *la Marseillaise*. Espérance de jours meilleurs, qu'elle reste l'hymne de la patrie en marche. Mais si son écho devait se prolonger dans nos carrefours désolés, comme un hurlement de haine et de menace, osons la répudier. Nous avons assez secoué de jougs dans notre siècle sceptique pour ne point subir perpétuellement celui des fétiches révolutionnaires[1].

[1] Ceci, nous le rappelons, était écrit, quand éclata l'insurrection du 18 mars. *La Marseillaise*, dans ces jours à jamais honteux et néfastes, a repris toute sa signification démagogique. Le sang impur n'est celui ni des Prussiens, ni des Cosaques, ni des Autrichiens, c'est le vôtre, c'est le nôtre, c'est celui de toute la France honnête et libérale. Que *la Marseillaise* reste l'hymne du drapeau rouge.

Nous ne dirons que deux mots des spectacles-conférences qui se sont multipliés dans ces dernières années ; quelques-uns d'entre eux devront être comptés parmi les nombreux moyens d'action sur l'esprit public que l'ingéniosité révolutionnaire avait trouvés. C'est à ce point de vue que nous avons à les signaler. M. Ballande, en imaginant de consacrer l'après-midi du dimanche à la représentation à bon marché de chefs-d'œuvre ou de monuments curieux de l'art, que précéderait une explication historique et littéraire de l'ouvrage, avait rencontré une idée heureuse et saine. La bonne fortune lui amena un conférencier improvisé, dont le talent devint bientôt populaire. Le succès le plus complet couronna son entreprise, et c'était justice. Mais le succès appelle les imitations, et il est rare que les imitations n'exagèrent pas les côtés fâcheux des choses qu'elles copient. C'est ce qui arriva. Des représentations de jour s'organisèrent au Châtelet et à l'Ambigu. Sur ces scènes, la question artistique passa au second plan ; la politique domina ; on alla chercher *Agnès de Méranie*, on exhuma *Calas*, *Charles IX ou l'École des rois*, d'autres encore, non point pour faire de ces œuvres une exhibition intéressante, un enseignement dramatique, mais uniquement parce qu'elles permettaient de transporter le club sur le théâtre, parce qu'elles présentaient une occasion de dire impunément leur fait, devant une foule rassemblée, aux princes, aux prêtres, aux législateurs. Une fois sur cette pente, par un étrange entraînement de la folie politique, les ouvrages les plus inoffensifs fournirent matière, dans ces représentations organisées un peu à l'aventure, aux déclama-

tions les plus hétéroclites sur les choses du jour. Molière et Louis XIV auraient été parfois singulièrement surpris des attaques, des tirades, des allusions, auxquelles ils servaient de prétexte. Ce genre de conférences, dites théâtrales, échappait trop complétement à toute espèce de contrôle.

Une autre question tient par plus d'un point aux causes qui dictèrent l'interdiction de *la Marseillaise*, la question de l'assassinat politique. Nous vivons dans un siècle tourmenté, où, sous l'empire des excitations des sociétés secrètes et des encouragements pécuniaires de conspirateurs hardis par procuration, ces idées de meurtre germent facilement dans les cerveaux exaltés. Le renversement des anciennes idées morales, la défaite du spiritualisme, resté le culte d'un cercle philosophique qui peut se compter, la destruction chaque jour plus avancée de toute croyance à un monde supérieur, ont éteint le vieux flambeau qui éclairait les âmes populaires, sans lui substituer une lumière nouvelle. Le matérialisme et le scepticisme ont émancipé les intelligences, à la façon du maître qui abandonne son esclave nu et sans pain au milieu d'un désert. A aucune époque, on ne vit une crédulité plus complète. On ne croit plus à un Dieu, c'est vrai ; on ignore les devoirs, on ne sait plus le respect, d'accord ; mais jamais l'esprit vacillant de la foule n'a prêté une oreille plus complaisante aux déclamations des rhéteurs et des charlatans politiques. Le dernier et le moins convaincu des journalistes trouve de pauvres hères qui acceptent aveuglément ses paroles et mettent leurs bras au service de ses intérêts ou de ses passions. Aussi, que de fois les

souverains de l'Europe ont-ils été exposés aux coups de gens que fanatisait le dogme de l'assassinat politique ouvertement prêché? Le principe républicain n'a pas préservé ceux qui occupent le pouvoir présidentiel ; la mort d'Abraham Lincoln le prouve. Il y avait un inconvénient grave à laisser cette thèse du droit à l'assassinat se poser et s'agiter sur le théâtre. Toutes les fois que ces théories se présentèrent, la censure les supprima. Les auteurs trouvaient ces suppressions sévères, parce qu'elles atteignaient des vers ou des tirades qui, la plupart du temps, reposaient sur une donnée historique et découlaient alors naturellement des situations de leur pièce. La commission d'examen ne pouvait voir là une atténuation. Les crimes réels ou romanesques des souverains paraissent, aux yeux des monomanes politiques, légitimer le droit à l'assassinat; le meurtre devient une œuvre de justice, et le vulgaire assassin se transforme en un héros proposé à l'imitation des fanatiques et à l'admiration de l'histoire[1]. Sans nous arrêter à tous les drames, *la Fille du czar*, *les Grands Vassaux*, *Diane*, etc., qui agitèrent épisodiquement cette question et donnèrent lieu à des modifications de détail, mentionnons la pièce de de Musset, *Lorenzaccio*. Le jour où les héritiers du poëte crurent devoir prendre

[1] Depuis lors, on a pu lire dans le *Journal officiel de la République française* du 28 mars, l'article du membre de la Commune, Vaillant, exhortant les bons patriotes à assassiner le duc d'Aumale, et développant les devoirs de la société envers les princes. Déjà, sous l'Empire, n'avait-on pas vu un citoyen, tranquillement réfugié à Londres, offrir courageusement 50,000 fr. à *celui qui sauverait la France*, puis, une autre fois, adresser à la balle meurtrière, trop lente pour son impatience, une invocation célèbre? Citons encore le chapitre sur *la nécessité du régicide*, dans *Paris livré*, de G. Flourens.

sur eux de transporter au théâtre cette fantaisie dramatique, l'autorisation ne fut point accordée; la principale raison de cette mesure (on peut voir le fragment de rapport publié dans les papiers des Tuileries) était la théorie même du meurtre politique légitimé, qui se trouvait nettement ressortir des développements historiques du drame.

III

LA POLITIQUE SOCIALE

L'antagonisme au théâtre. — *Ce qui plaît aux femmes.* — *M. Pinchard.* — *Claudie.* — *Paillasse.* — *Jenny l'Ouvrière.* — *Les Idées de madame Aubray.* — *Giboyer.* — Le crime plaisant. — *Robert-Macaire.* *L'Auberge des Adrets.* — *Le Courrier de Lyon.* — La peine de mort.

La politique sociale se traduit au théâtre par des œuvres de nature différente. Tantôt elles s'en prennent aux besoins matériels des classes malheureuses, et elles les poussent à la révolte par le spectacle habilement présenté de la misère ; tantôt elles se tiennent dans les hautes questions de morale sociale et s'adressent à ces intelligences d'élite auxquelles s'impose l'étude de ces grands problèmes.

Les premières de ces pièces procèdent généralement par l'antagonisme des classes. L'antagonisme est un élément dramatique dont l'effet est aussi certain qu'il est dangereux. Que de fois et de combien de façons n'a-t-on pas tourné et retourné l'antithèse du pauvre honnête et du riche scélérat, du noble couvrant de son titre les plus coupables passions, et de l'ouvrier, héroïque

trésor de toutes les vertus ! Il y a eu, à une certaine époque, tout un théâtre composé de ces pièces pleines de fiel et de préjugés, consacrées au triomphe de la blouse sur l'habit. Un auteur, M. E. Souvestre, affectionnait ce genre d'enseignement. Il avait commencé par le drame *Riche et Pauvre;* la veille même du jour où l'on votait la loi de censure, en 1850, il poursuivit cette éducation par une œuvre d'antagonisme violent, *un Enfant de Paris*. Parmi les auteurs dramatiques qui se sont livrés à cette nature d'exploitation, les uns agissaient innocemment ; ils voyaient une situation théâtrale productive et ils faisaient leur métier avec candeur ; les autres, peu nombreux d'ailleurs, savaient parfaitement ce qu'ils voulaient et quel but ils poursuivaient. Les uns comme les autres ont été coupables [1]. Était-ce donc dans un temps comme le nôtre, où tous les rangs confondus et chaque jour plus profondément imprégnés de l'esprit de 89 agitaient avec un zèle sincère les questions sociales ; était-ce à une époque où tous les efforts, et de l'État et des particuliers, tendaient à relever la condition du travailleur, d'une part, en répandant libéralement l'instruction ; de l'autre, en propageant le bien-être matériel par une plus large rémunération du labeur manuel, qu'il convenait de fomenter dans le peuple ces animosités irraisonnées ? Et puis, quand, par ce développement de l'envie, de la cupidité, de la jalousie, enfin de toutes les passions

[1] L'incendie de Paris par des brutes fanatisées, voilà le dernier mot des haines sauvages et stupides allumées, nourries, attisées depuis trente ans par le théâtre, le roman et cette presse, qui profane le nom de démocratie en le mettant sur son drapeau.

hostiles, on a semé dans l'âme de celui que l'on appelle le prolétaire des ferments de révolte ; lorsque, s'adressant à son cœur par l'émotion dramatique, on a excité chez le pauvre un dégoût plus profond de sa vie et en même temps la soif des jouissances, quel remède sauveur lui présenteront ces tableaux et ces déclamations stériles ? La question du paupérisme s'envenime et n'avance point d'un pas.

Les éditeurs des papiers des Tuileries citent, avec un malicieux plaisir, certains passages d'un rapport constatant la suppression de phrases telles que : *la société est mal faite; l'insolence du riche; la protestation du déshérité.* Ils donnent cet extrait du rapport sur *le Vrai courage*, une comédie de M. Glais-Bizoin : « Ces scènes où éclatent dans toute leur violence et leur brutalité les récriminations haineuses du socialisme contre l'ordre et la loi, et qui rappellent les plus mauvais jours des révolutions, nous paraissent inadmissibles. » Oui, ces suppressions ont été faites ; elles résument même tout un ordre d'idées. La commission n'a jamais caché sa façon de penser et d'agir, sur le détail comme sur le fond, dans les pièces qui pouvaient paraître à une partie du public des encouragements à la lutte entreprise contre la société. Les éditeurs auraient trouvé sans beaucoup de peine une quantité de drames qui ont subi à ce point de vue des modifications profondes. S'ils ne croyaient pas devoir s'arrêter aux rigueurs qui ont atteint des scènes de second et de troisième ordre, et c'est sur celles-là que des pièces de cette nature présentent un véritable danger et que s'exerçait plus particulièrement la sévérité de la commission, ils au-

raient pu citer l'ouvrage de M. Ponsard : *Ce qui plaît aux femmes*. Un des trois tableaux de cette pièce étrange était consacré à la peinture navrante de la misère de l'ouvrière. M. Ponsard, esprit éminemment honnête, n'avait vu dans cet épisode qu'une occasion de montrer la situation douloureuse de la jeune fille, pauvre et sage, secourue par la charité discrète. Ce tableau pénible avait subi de légères modifications. Les détails produisirent sur le public du Vaudeville un mauvais effet; le lendemain, le tableau dut être profondément remanié. L'auteur, du reste, se rendit alors parfaitement compte de la justesse des observations qui lui avaient été présentées tout d'abord, et il s'empressa de faire disparaître, au théâtre, les traits qui avaient le plus violemment froissé le public.

La censure, disons-nous, n'a cessé de lutter contre les tendances agressives de certains ouvrages. A peine entrée en fonctions, elle interdisait un drame : *M. Pinchard, ou un Honnête homme*. C'était le portrait du bourgeois de province riche, considéré, marguillier de sa paroisse, honoré de tous, mais, au fond, espèce de misérable, égoïste, impitoyable, sans scrupules, sans cœur. Si l'on veut reporter ses souvenirs aux premiers jours de 1851 et se rappeler quelle agitation socialiste travaillait le pays, de quelle façon les partis faisaient appel aux haines sociales, à l'envie, au mépris, à toutes les excitations du pauvre contre le riche, des classes misérables contre les classes aisées, on comprendra sans peine les motifs qui amenèrent l'interdiction de ce portrait agressif du bourgeois, personnifié et résumé dans l'odieux Pinchard. Quelque temps après, l'auteur

enleva une partie du titre, atténua l'œuvre et la fit représenter sur le théâtre de Bruxelles.

Vers la même époque, parut *Claudie* de G. Sand. Ce drame si touchant renfermait plusieurs passages qui reflétaient les tendances du jour. Il est cependant peu d'auteurs qui apportent plus de soin que le grand écrivain à ne point substituer leur individualité à celle des personnages qu'ils mettent en scène, mérite d'autant plus grand que les opinions de G. Sand sont plus arrêtées et plus convaincues. La grande scène de la Gerbaude avait fourni un prétexte facile à des prédications auxquelles n'était peut-être pas étranger le comédien qui jouait le principal rôle. Bocage était un artiste de talent; mais divers incidents, que lui-même a racontés devant le Conseil d'État, montrent comment il savait mettre la scène au service de ses opinions politiques. Le passage fut légèrement modifié; ce qui resta ne parut pas être grandement du goût du public du moment. Quand naguère la pièce fut reprise, ce côté du drame passa complétement inaperçu.

Citons encore deux drames, qui représentent chacun une des faces sous lesquelles s'est souvent produit au théâtre un antagonisme irritant, *Paillasse* et *Jenny l'Ouvrière*. Les pièces de cette nature touchent aux fibres les plus sensibles de l'âme humaine. *Paillasse* montrait l'enfant du pauvre marchant à une mort certaine, faute d'un peu d'or qui permît d'exécuter les prescriptions du médecin, le désespoir de la mère, la famille détruite par la misère. *Jenny l'Ouvrière* mettait à vif une des plaies les plus terribles de l'organisme social, la fille du peuple, honnête de nature, mais forcée

de sacrifier sa vertu à sa famille et de se vendre sans amour afin de donner du pain aux siens. La situation capitale de *Paillasse* fut quelque peu adoucie ; quant au prologue de *Jenny l'Ouvrière*, on n'admit, ni le point de départ du drame, ni les détails de misère et de faim. Que peuvent, en effet, produire de pareils spectacles, si ce n'est jeter au cœur du pauvre des germes de colère inféconde, sans espoir et sans consolation ; trop heureux encore s'ils ne vont point contre leur but en mettant sous les yeux de l'ouvrière, déjà écœurée par la lutte, les portes dorées qui conduisent aux festins, aux équipages, au luxe, enfin à tous ces rêves qui peuplent les nuits des mansardes ! Dans le même sentiment, la commission d'examen lutta jusqu'au mois de mai 1870 pour empêcher de reprendre un abominable drame : *le Facteur, ou la Justice des hommes*, qui, après les scènes les plus cruelles de misère et d'iniquité, se termine par le départ pour le bagne de l'honnête homme, tandis que le scélérat chante, rit et boit avec le magistrat qui s'est fait le complice de cette injustice.

A côté de ces drames, qui s'adressent aux passions populaires, il y a les pièces qui agitent les hautes questions de morale sociale. Celles-ci ne pouvaient exciter de bien vives préoccupations ; elles se tiennent dans une sphère élevée et ne s'adressent qu'aux esprits d'élite. N'en prenons que deux exemples : *les Idées de madame Aubray*, la partie théorique de *Giboyer*. Il était difficile de mettre à la scène une donnée plus neuve et plus osée que la thèse évangélique du pardon complet prêchée par madame Aubray. Mais la leçon, qui ressortait de l'ou-

vrage, parut invraisemblable, tant, pour le public, la vérité, dégagée des conventions acceptées, la vérité absolue, touche de près au paradoxe. Quand Giboyer expose au marquis et développe ses idées sur l'organisation sociale, dans cette scène des *Effrontés* que résume ce mot si comique : « Au reste, monsieur le marquis, vous savez, tout ça m'est bien égal ; » lorsque, dans *le Fils de Giboyer*, il revient sur toutes ces réformes, ce qui domine, ce sont moins les idées réformatrices de la société, que le trait de caractère qui résulte de l'exposé de ces théories et qui complète cette physionomie si curieuse et si vraie du déclassé moderne. Jadis le déclassé venait d'en haut ; aujourd'hui il part le plus souvent d'en bas. L'éducation l'élève et le laisse en chemin, livré à tous les besoins, à toutes les rêveries. Les idées les meilleures luttent dans ce cerveau en ébullition avec les utopies, et finalement les nécessités de la vie l'énervent, si elles ne le broient. Ce type moderne, merveilleusement saisi, avait été autorisé une première fois dans *les Effrontés*. Lorsqu'il reparut dans *le Fils de Giboyer*, la comédie, à côté des théories générales personnelles à Giboyer sur l'avenir de la société, entrait dans le vif des fermentations politiques du moment ; elle retraçait les luttes des partis, les efforts des cléricaux, les aspirations de la démocratie. La décision ne pouvait appartenir qu'à ceux qui connaissaient la pensée intime du gouvernement sur les choses et sur les hommes du jour. La commission se contenta de mettre sous les yeux de l'autorité supérieure les questions que soulevait *le Fils de Giboyer*. Mais déjà bien des gens, instruits de la donnée et des

détails de l'ouvrage, s'agitaient pour le faire interdire, et l'autorisation paraissait douteuse. L'écrivain alors, du moins ce fut le bruit du temps, eut avec l'Empereur, aux Tuileries, une entrevue qui décida du sort de la pièce. *Le Fils de Giboyer* à peine représenté, le tumulte éclate dans la presse ; certains journaux exhalent de telles plaintes, que le conseil des ministres s'en émeut et juge nécessaire de dégager la responsabilité de l'Empereur de l'autorisation. On envoie au *Moniteur* la note suivante : « 8 décembre 1862. Un journal du soir prétend que la pièce de M. Augier aurait été défendue par la commission d'examen, et que l'Empereur serait intervenu personnellement pour faire lever l'interdit. Cette double accusation est dénuée de fondement. La pièce de M. Augier n'a jamais été défendue, et la haute intervention de Sa Majesté ne s'est exercée en aucune façon au sujet de cet ouvrage. »

Nous venons de passer en revue plusieurs des questions sociales qui se présentent au théâtre ; il en est une autre, moins grave sans doute, mais qui a son importance par l'action démoralisatrice qu'elle exerce sur certain public, c'est la mise à la scène du scélérat gouailleur, aimable et bel esprit. Le cynisme amusant du meurtrier et le badinage des héros de cour d'assises ont toujours paru à la commission d'examen un spectacle d'un danger immédiat. Mettre le crime sur un piédestal en relevant le vol et l'assassinat par d'aimables facéties qui amusent et intéressent, c'est faire du théâtre populaire le pire enseignement pour toute cette race maladive de désœuvrés du ruisseau, qui ne vivent, ne s'instruisent, ne pensent que par le drame du jour.

Les Scapins et les Frontins de l'ancienne comédie étaient certes des coquins ; leurs actes étaient souvent blâmables ; parfois même ils touchaient au crime. Mais ces types se mouvaient dans un milieu tout de fantaisie ; ils appartenaient si peu au monde vrai et pratique, ils restaient tellement des conceptions comiques, des personnes de théâtre, c'est-à-dire de convention, que leurs plus joyeux écarts, leurs actes les plus dénués de moralité ne portaient jamais en eux-mêmes ce caractère de réalisme qui fait la force et le danger des scélérats que l'on prodigue aujourd'hui.

Toutes les pièces, qui reposent sur la jovialité dans le crime, procèdent de *Robert-Macaire* et plus encore de *l'Auberge des Adrets*. Robert-Macaire et son complice Bertrand ont laissé une trace profonde dans le théâtre moderne. Ces deux associés du crime avaient profité de la révolution de Février pour reparaître sur la scène. En 1850, ils durent rentrer dans l'ombre, emportant avec eux leurs lazzi sanglants et leurs hardes ignobles. En 1870, on était dans une ère de tolérance complète, *Robert-Macaire* et *l'Auberge des Adrets* furent autorisés de nouveau. Par le fait, la mesure n'avait plus la même portée que jadis. *Robert-Macaire* a beaucoup vieilli. La comédie est longue et démodée. Aussi l'artiste qui demandait à la reprendre hésita devant la lourdeur de la tâche et finit par y renoncer.

Quant à *l'Auberge des Adrets*, cette longue plaisanterie sur l'assassinat fut souvent présentée par des directeurs aux abois, comme la dernière planche de salut qui s'offrît à leur entreprise chancelante. La commission d'examen s'opposait à une autorisation qui

rouvrait le théâtre à toutes les forfanteries du crime. Cependant les années s'écoulèrent. *L'Auberge des Adrets* reparut, mais modifiée. Une farce, substituée à un crime sérieux, diminuait singulièrement la gravité des plaisanteries des sinistres badins. De plus, les pièces de théâtre subissent, comme toutes les choses de ce monde, les lois du temps. Les révolutions de l'esprit suivent une marche invariable. Toute œuvre, qui n'est point marquée du sceau indélébile du génie, prend vite, quel qu'ait été son succès, si grande qu'ait pu être sa popularité, des allures vieillotes ; ce n'est plus la langue du jour, l'esprit à la mode, le ton de plaisanterie en vogue. Le succès passé est à peine compris et le public, ne se rendant point compte que c'est lui qui est changé, et non pas l'œuvre qui se joue, s'étonne des engouements de la génération que l'a précédé et ne voit point que la génération suivante pensera de lui-même ce qu'il pense de ses aînés. C'est ce qui arriva pour *l'Auberge des Adrets*. Joué sous sa forme nouvelle, il est vrai, et sans le secours du grand artiste qui s'est incarné dans Robert-Macaire, le drame parut vieux ; les plaisanteries de Bertrand, les impudences de Macaire firent long feu. Leur costume, leur langue, leur esprit étaient d'une autre époque. Il en avait été de même pour le *Vautrin* de Balzac peu de temps auparavant.

Nous n'entrerons point dans le détail des pièces nombreuses qui, inspirées par le même esprit, ne furent autorisées qu'après de graves modifications. Les principales sont : *Pied de fer*, *le Courrier de Lyon*, *la Route de Brest*, *le Mangeur de fer*, *Léonard*... Disons quelques mots du *Courrier de Lyon*. Lorsque le théâtre de la

Gaîté voulut reprendre ce drame, qui avait été joué en 1849, deux objections se produisirent. La première était relative à la réhabilitation de Lesurques. Cette façon de trancher au théâtre une question d'erreur judiciaire, controversée en somme, préoccupa l'administration, qui en référa au ministère de la justice. Celui-ci se montra assez ému des conclusions formelles du drame pour qu'une première fois la décision ait été défavorable au *Courrier de Lyon*. La seconde objection reposait sur l'effroyable cynisme de Schoppard, dit l'Aimable, et de son compère Fouinard. Ces rôles dominent à ce point l'œuvre, que les côtés pathétiques du drame, si intéressants qu'ils soient, s'effacent presque complétement devant l'épisode comique. Sous le ministère de M. Fould, des protections puissantes firent autoriser la reprise du drame. Néanmoins, par égard pour les scrupules de la justice, les auteurs avaient changé le nom de Lesurques en celui de Lechêne, changement assez illusoire, et ils avaient supprimé un certain nombre de passages qui mettaient trop vivement en relief l'erreur judiciaire. Les rôles de Schoppard et de Fouinard, la joie du populaire et le succès de la pièce, avaient été maintenus dans leur intégrité. Jusqu'au dernier jour, la commission d'examen persista dans son opinion sur les inconvénients sérieux de ce genre de personnages et s'efforça, autant qu'il fut en elle, de fermer la scène à ce comique qui, à certaines heures, fait du théâtre l'école primaire du crime. Lorsque l'on voit combien de scélérats, à peine sortis de l'adolescence, sont venus, depuis quinze ans, poser en héros sur la sellette de la cour d'assises, ce spectacle inspire de tristes réflexions sur

la part de responsabilité qui revient au théâtre et au roman dans ce développement précoce des instincts criminels.

Une question des plus graves, la question de la peine de mort, se présenta à plusieurs reprises. Elle se trouvait implicitement dans *le Courrier de Lyon*. Mais les auteurs n'avaient point visé à tirer de leur sujet les déductions philosophiques qu'il comporte. Deux poëtes égarés dans les sentiers du mélodrame, MM. Barbier et Plouvier, l'un dans *Maxwell*, l'autre dans *le Ménétrier de Saint-Waast*, posèrent plus franchement la thèse, prenant naturellement pour base l'exécution d'un innocent, suivie des remords et des angoisses du juge qui, son erreur découverte, se trouve en présence de l'irréparable. L'une et l'autre de ces pièces méritaient une attention particulière. La question de la peine de mort est un de ces sujets de controverse qui veulent être traités de sang-froid, en dehors de toute sentimentalité dramatique; il divise les meilleurs esprits : que les uns s'appuient sur les nécessités sociales, que les autres, au nom de la philosophie la plus élevée, plaident le respect absolu de la vie humaine, ce sont de part et d'autre les plus respectables et les plus sincères convictions qui sont en présence.

Devait-on admettre que les émotions du drame vinssent préjuger la question et attaquer par l'attendrissement et la pitié un principe que la loi n'a pas cru devoir répudier? en un mot, la censure avait-elle à intervenir? Après sérieuse réflexion, on pensa qu'il ne serait pas sans inconvénient de laisser le théâtre entreprendre sur la peine de mort une campagne bien autrement éner-

gique que celle entreprise par les publicistes ; l'émotion, répétée et propagée par le drame, n'en arriverait-elle pas à entraver la justice dans son œuvre, d'une part, en développant contre la loi l'esprit de suspicion et de défiance ; d'autre part, en jetant le trouble dans la conscience déjà si inquiète des jurés ? Des atténuations importantes furent demandées dans ces deux pièces. L'erreur capitale de la justice fut restreinte à l'erreur particulière d'un juge. Tout en admettant ce drame terrible qui met le magistrat face à face avec la responsabilité qui pèse sur lui, on ne voulut point que, par des généralités juxtaposées, l'incident tragique, combiné par le poëte, pût conclure à une thèse sociale. Les auteurs, de plus, mirent en relief, plus nettement qu'ils ne l'avaient fait d'abord, les progrès de la législation moderne et les garanties nombreuses dont le code, de nos jours, entoure les prévenus. Maintenant, qu'à travers les péripéties du drame, malgré l'époque reculée et le lieu de la scène, malgré de nombreux changements, la peine de mort ne soit restée le fond même de ces œuvres, la censure n'en a jamais douté. Seulement, par ses efforts, elle a pensé ramener, sans les énerver d'une façon mortelle, les deux drames dont il s'agit aux proportions que comportent les droits du théâtre et les ménagements nécessaires pour les lois établies.

IV

LES PERSONNALITÉS AU THÉATRE

Le Théâtre aristophanesque. — Ses inconvénients. — Autorisations accordées. — Les Pupazzi. — L'Armée. — La Magistrature. — *L'Assassin.* — *La Niaise.* — *Villefort.* — Le Gendarme grotesque. — Les Élèves de Saint-Denis.

Le théâtre, après 1848, n'avait reculé devant aucune personnalité. Les attaques les plus directes se trouvaient aggravées par la reproduction des traits et de la physionomie. Ce procédé aristophanesque fut un des caractères particuliers du théâtre de cette époque. La veille du rétablissement de la censure, Proudhon, déjà caricaturé dans *la Propriété, c'est le vol*, reparaissait dans *le Dieu du jour*. Quelque temps auparavant, une pièce d'E. Guinot, *la Restauration des Stuarts*, servait de prétexte pour mettre en scène G. Sand, Marrast, Crémieux et autres personnalités. Ce genre d'exhibitions dramatiques fut immédiatement supprimé. N'en déplaise aux partisans de la liberté absolue, ce droit qu'ils revendiquent de jeter un homme en pâture aux rires, à la critique, à l'indignation de la foule ameutée, de s'emparer d'une physionomie et de la traîner sur la

scène au milieu des huées du parterre, est le plus tyrannique abus de la force brutale. On livre l'honneur, la réputation, le talent à toutes les partialités d'un jugement sans appel; on met l'homme d'État comme le poëte, le financier comme le philosophe, le pauvre et le riche, l'artiste et le travailleur, tout homme enfin ayant conquis une notoriété, à la merci du premier vaudevilliste. On fait le caprice d'un comédien maître suprême des plus honorables figures de l'époque. Et que pourra l'homme insulté contre des injures qui, du haut des tréteaux comiques, prennent à l'instant même pour complices les faciles et passives approbations du public? Faire un procès! le procès grandira l'attaque de toute l'importance et de tout le retentissement que l'insulteur lui donnera par les débats judiciaires; et pour aboutir à quoi? A une justice tardive et boiteuse. Comment combattre les railleries, les lâches et perfides malices à réticence, pires que les injures franches, car elles frappent par l'arme la plus implacable, l'insinuation calomnieuse, sourde et discrète? Faire un éclat! Mais si l'éclat n'est terrible et sanglant, de quel côté seront les rieurs? Tels sont les motifs qui ont toujours rendu la censure opposée à toutes les personnalités.

Des théâtres ont été surpris de se voir refuser l'introduction sur la scène de certains individus, alors qu'ils se présentaient armés de l'autorisation des intéressés. Voici ce qui s'était passé. Forts de l'acquiescement d'hommes connus, des auteurs de revues leur avaient donné un rôle dans leurs pièces. La censure s'était prêtée à ces personnalités consenties. Au lendemain de la représentation, ces individus, peu satisfaits de

s'être vus sur la scène, exprimaient le regret que l'on eût autorisé cette exhibition. Ils reconnaissaient avoir cédé à des pressions contre lesquelles des relations d'amitié, de camaraderie ou d'intérêt les laissaient sans défense, et pour l'avenir ils faisaient appel à la protection de l'autorité. Depuis lors la censure rentra dans sa première ligne de conduite. Vers les derniers jours de l'Empire, une question toute spéciale se présenta, celle des Pupazzi. On voulait faire représenter par ces marionnettes, sur le théâtre des Variétés, *le Roi Prudhomme*. Cette saynète mettait en scène l'Empereur, Émile Olivier (Tourne-Tourne), V. Hugo (le Grand-Exilé), Gambetta (le Grand-Irréconciliable), Rochefort (le Grand-Inattendu). La pièce avait été jouée dans les salons et même aux Tuileries. Mais ces représentations intimes ne préjugent en rien l'effet de la représentation publique, et on se refusa à laisser, sous prétexte de marionnettes, le théâtre rentrer dans cette voie des personnalités et des luttes de parti.

Cette défense s'étendit des individus à certains corps qu'il a toujours paru d'ordre public de ne point laisser battre en brèche par les incessantes attaques du théâtre, l'armée et la magistrature notamment. Le théâtre a sur l'opinion publique la même action que le filet d'eau qui, tombant sur le rocher, y creuse son trou. C'est un travail lent, mais infaillible. Un jour, le ridicule dans une comédie, le lendemain, l'odieux dans un drame, jettent le trouble dans les esprits, et, à une heure donnée, on se montre surpris de voir détruit le prestige moral, plus puissant et plus nécessaire dans certaines positions que la force matérielle. Nous ne parlerons point des person-

nalités souveraines, dont le théâtre a fait abus depuis quelques années. Autant que possible, la commission a circonscrit et atténué les attaques méprisantes dont elles étaient l'objet. Les républicains pouvaient être charmés de ce ridicule versé à pleines mains sur le pouvoir royal ; ils faisaient un faux calcul et ne voyaient que le résultat immédiat. Si l'on envisage la question à un point de vue moins étroit, le trait, qui paraît ne toucher que le roi, ne porte-t-il pas plus loin? Il frappe, et c'est là le but de ceux qui veulent un bouleversement social, il frappe le principe d'autorité, il le sape, le rend grotesque, le fait odieux. Or la république, si elle ne veut pas être l'anarchie perpétuelle, devra constituer une puissance, une autorité, de quelque nom qu'on la décore, qui, groupant autour d'elle toutes les forces constitutionnelles du pays, soit le nœud de la gerbe nationale. Ce n'est pas par l'irrévérence et *la blague*, élevées à l'état de dogmes, que la république fera pénétrer dans l'esprit du peuple le respect d'une autorité quelconque, qui puisse servir de frein à ses appétits et à ses passions.

Mais revenons à l'armée ; en maintes occasions, on dut faire modifier des rôles d'officiers dans des conditions fâcheuses. Quant aux pièces qui reposaient sur des magistrats criminels ou ridicules, nous en citerons trois. L'une, *l'Assassin*, fut interdite ; les autres, *la Niaise* et *Villefort*, ne passèrent qu'après des modifications radicales. *L'Assassin* était la satire spirituelle et mordante des ardeurs parfois exagérées du ministère public. On y voyait un procureur du roi apporter dans la recherche du criminel, moins la conscience d'un ma-

gistrat désintéressé que la passion d'un ambitieux pour qui une tête livrée au bourreau représente l'espoir d'un avancement prochain. La donnée était-elle vraie? a-t-on entendu des membres du parquet se féliciter à un point de vue trop vaniteux ou trop personnel des condamnations que le jury avait bien voulu accorder à leur éloquence? C'est possible. Mais, pour railler le travers de quelques individus, fallait-il livrer, par l'infaillible généralisation du théâtre, toute la magistrature à la risée du public? L'auteur l'avait senti; car, pour détourner de légitimes susceptibilités, il avait placé l'action de sa pièce en Belgique. Depuis lors, une nouvelle version de cette comédie a été publiée dans le recueil intitulé : *le Théâtre impossible*. Dans *la Niaise* de Mazères, comédie en cinq actes, jouée au Théâtre-Français, les modifications portèrent sur le procureur général de Salbris, qui, après avoir soumis la loi à tous ses caprices pendant le cours de la pièce, se trouvait, au dénoûment, nommé conseiller à la Cour de cassation. *Villefort*, drame tiré de *Monte-Cristo*, renfermait un tableau de cour d'assises où l'on voyait le procureur général se trouver face à face avec un criminel, son propre fils, qu'il croyait avoir assassiné enfant.

Disons quelques mots d'un scrupule de la commission d'examen, à propos duquel on s'est beaucoup égayé, mais qu'elle avoue et dont elle ne se repent en rien. Elle ne cessait de s'opposer à la mise en scène du gendarme grotesque. C'est un genre de comique facile qu'affectionnaient certains auteurs, et dont l'effet était assuré auprès du public. On a trouvé cette sévérité puérile et ridicule. Les petits journaux en faisaient des

gorges chaudes; des esprits plus sérieux trouvaient inutile une censure qui s'arrêtait à de pareilles futilités. La commission d'examen, malgré les railleries des uns, les critiques des autres, a continué de penser qu'il y avait un inconvénient grave à permettre qu'une caricature chaque soir renouvelée transformât en plastrons des auteurs et du public les gendarmes, ces braves gens, honnêtes et modestes serviteurs de la loi, intrépides dans le devoir et toujours prêts à lui sacrifier leur vie. Et cela, pourquoi? Parce qu'en France, autant nous sommes prompts à nous retrancher derrière l'autorité pour exiger qu'elle nous protége, autant nous nous croyons spirituels en bafouant les agents qui représentent cette protection.

Quant aux professions indépendantes qui se plaignent parfois des libertés du théâtre à leur endroit, il n'y a aucun intérêt public qui empêche de mettre sur la scène leurs travers, leurs ridicules, leurs vices. La seule limite que la censure ait reconnue, c'est lorsque la pièce, au lieu du portrait satirique d'une individualité, s'attaque à la probité de certaines professions qui sont, comme les offices ministériels par exemple, sous la surveillance de la loi, et fait planer sur elles des soupçons infamants.

Pour en terminer avec cette question des personnalités, arrivons à une exclusion toute spéciale, celle des élèves de Saint-Denis. Dans une pièce de L. Gozlan : *Louise de Nanteuil*, l'héroïne, une femme galante, était une ancienne élève de Saint-Denis. Peu de jours après la première représentation, le grand chancelier de la Légion d'honneur adressa à ce sujet des observations au

ministre. Il fit remarquer, et non sans raison, que si le malheur avait pu pousser dans une vie facile et légère quelques pensionnaires de Saint-Denis, ce n'était pas un motif pour propager par le théâtre un préjugé et une calomnie qui déshonorent ces pauvres filles de légionnaires, auxquelles l'État donne une éducation tout à la fois ménagère et libérale. La réclamation du grand chancelier parut fondée au ministre. Ce sont là, en effet, de ces cruautés sans excuse que la littérature commet. On englobe toutes les honnêtetés, qui luttent et le plus souvent triomphent, dans certaines chutes qui ne sont point particulières à ces enfants aux prises avec toutes les difficultés de la vie. Une mesure radicale fut prescrite; depuis lors il ne parut plus nécessaire qu'une femme entretenue fût presque forcément une ancienne élève de Saint-Denis.

V

LES QUESTIONS RELIGIEUSES

Don Pèdre. — Les instructions de M. Fould sur les juifs au théâtre. — *Le Marchand de Venise.* — *Notre-Dame de Paris.* — *La Dévote.* — *Les Deux Reines.*

L'interdiction de toute individualité religieuse au théâtre sous le ministère de M. Fould, le drame de *Notre-Dame de Paris* de M. Paul Foucher; la comédie de M. Sardou : *Séraphine*, tels sont les principaux incidents qui se soient produits au point de vue religieux. Nous ne parlerons ni du *Juif-Errant* d'E. Sue, qui ne put être rejoué que réduit considérablement dans toute la partie où s'engageait la question des jésuites et de la religion; ni d'un autre *Juif-Errant*, vieux mélodrame, qui demeura interdit; ni des diverses pièces où les rites et les costumes du culte catholique furent supprimés, ou tout au moins ne durent être employés qu'avec un extrême ménagement, à l'Opéra excepté. A l'Opéra, la pompe du spectacle et le côté artistique ont toujours paru pouvoir permettre des franchises plus grandes. Sur des scènes moins vastes, ces exhibitions religieuses, dépouillées du prestige de la musique, ces transpositions des

choses de l'Église au théâtre, s'adressant à un public plus accessible aux impressions, produisaient des effets trop fâcheux ou blessaient des susceptibilités trop respectables pour qu'on n'apportât point une grande réservé dans leur autorisation.

Sous M. Fould, il fut pris une mesure, bonne en principe, mais qui dans l'application devait se restreindre à une question spéciale. On venait de jouer à la salle Favart un opéra-comique en deux actes : *Don Pèdre*. Dans cet opéra se trouvait un juif, le juif banal du théâtre, comme le brocanteur de *la Pie voleuse* et de vingt autres pièces. Peu de jours après la représentation, une revue : *les Archives israélites*, publie une lettre de récriminations adressée au ministre d'État. Le rédacteur se plaint du rôle que les écrivains dramatiques ne cessent de donner aux juifs. M. Fould envoie à la commission d'examen le numéro des *Archives israélites*, en lui faisant reprocher l'autorisation, qui a été accordée sans observations, et en même temps il donne des instructions écrites qui enjoignent à la commission de veiller à ce que désormais toutes les individualités religieuses soient écartées de la scène. Cette décision, à la prendre dans son sens général, ne modifiait en rien les procédés de la censure. Celle-ci avait toujours eu pour doctrine que le théâtre doit ménager toutes les convictions, toutes les croyances, toutes les religions, et que si des théories diverses, présentées sous une forme élevée et littéraire, se produisent sans inconvénient sérieux, il ne saurait en être ainsi des attaques contre la foi elle-même ou contre les hommes d'Église. Ces agressions directes froissent dans leurs plus intimes pensées les personnes

pieuses, invitent les tièdes à l'irréligion, poussent le populaire mal éclairé à une haine aveugle et sauvage contre le clergé[1]. Ce n'était point de ceci qu'il s'agissait pour le moment. La mesure nouvelle tendait à des fins plus directes : c'était l'interdiction absolue du juif. Or, le théâtre a ses habitudes, ses mœurs, ses conventions, dont il est difficile de ne point tenir compte; l'histoire a ses types, que l'on ne peut supprimer d'un trait de plume. Certes, de nos jours, sous l'empire du grand courant philosophique qui entraîne le monde, par ce temps de lumières chaque jour plus répandues, qui combattent les préjugés, attaquer une personne parce qu'elle professe la religion juive, serait la plus injuste sottise qui se pût imaginer. Mais si la personnalité religieuse a droit au respect, condition fondamentale de la liberté de conscience, la première de toutes les libertés, il n'en saurait être de même du type essentiellement humain d'une race qui, en tant que race, appartient à la critique, au roman, au drame, par ses éminentes qualités comme par ses défauts naturels. Les instructions ministérielles reçurent leur exécution, les juifs disparurent de toutes les pièces. Un exemple montre à quelles conséquences extrêmes on allait en arriver.

Le théâtre de l'Ambigu-Comique voulut reprendre un drame, *le Juif de Venise*, joué en 1854. Ce drame était un arrangement de l'œuvre de Shakespeare. Qu'allait de-

[1] On sait trop aujourd'hui où mènent ces excitations. L'archevêque et les prêtres les plus incontestablement vénérés de Paris assassinés, le clergé ramené subitement aux persécutions de la Terreur, les églises pillées, saccagées, tranformées en clubs immondes ! voici les résultats !

venir le vieux Shylock, l'immortelle création qui fait revivre les siècles d'oppression que la race juive eut à traverser, ses luttes sourdes contre le chrétien, ses joies, ses triomphes, ses humiliations, Shylock, la figure saisissante, dont le rire sarcastique et les cris de désespoir éclairent tout un des côtés sombres de la vie du moyen âge? Le vieux juif dut subir la loi commune. Le souvenir de Shakespeare, le côté légendaire du personnage, l'époque et le lieu de l'action, rien ne sauva Shylock. Le farouche circoncis dut dépouiller sa physionomie caractéristique pour devenir un banal usurier vénitien. La pièce fut reprise sous le titre : *Shylock, ou le Marchand de Venise.*

Le drame de *Notre-Dame de Paris* avait été joué en 1850. Interdit lors du rétablissement de la censure, il n'a pu être repris plus tard. Cette mesure ne tenait nullement, ainsi que l'on s'est plu à le dire, au nom et à la personne de l'auteur du roman. C'est une allégation inexacte. Le vrai motif de l'interdiction fut le rôle de l'archidiacre de Notre-Dame, Claude Frollo. Le drame reproduit les principales scènes du roman. On voit sur le théâtre ce prêtre assassiner Phœbus pour s'emparer de sa maîtresse ; on assiste au cortége religieux qui vient faire faire amende honorable à la Esméralda, au marché honteux que le prêtre, en costume sacerdotal, propose à la pénitente sur le seuil même de la cathédrale, alors qu'il est supposé recevoir sa confession. La tentative de viol dans Notre-Dame est mise en scène. Ce prêtre assassin, ce prêtre débauché, ce prêtre livré à toutes les ardeurs de la luxure, ne reculant devant aucun crime pour obéir à ses sens, parut le plus mauvais spectacle

qu'il fût donné de mettre sous les yeux du peuple des théâtres, qui, se souciant peu de l'époque où l'action se passe et du côté romanesque de l'œuvre, ne peut voir que ce qu'on lui montre, ce qu'il a l'habitude de trouver dans cette presse et dans cette littérature dont une spéculation habile nourrit son esprit, le prêtre, l'homme de soutane, le calotin, comme on dit dans l'argot démagogique, qui ment, qui tue, qui viole. L'auteur du drame, désireux de sauver sa pièce, en vint à proposer de transformer le prêtre en un imagier. Ce changement eût été ridicule, et pour la censure, et pour le drame. On ne l'accepta pas. Quand un personnage tel que Claude Frollo est connu, ce n'est point un mot jeté de ci, de là, qui modifie une physionomie. Claude Frollo serait resté pour le public le prêtre scélérat du roman; seulement, le roman se lit, le drame se sent et se vit, avec toutes les impressions ardentes, communicatives, que subit une foule pressée dans une enceinte théâtrale. A diverses reprises, on revint à la charge pour l'autorisation de *Notre-Dame de Paris;* la commission d'examen ne put que répéter les motifs précédents sur lesquels s'appuyait son opinion. Elle pensait qu'il fallait franchement autoriser le drame tel qu'il était, si le gouvernement se sentait la force d'assumer la responsabilité d'un pareil spectacle, ou le supprimer d'une façon absolue.

La pièce de M. Sardou, *Séraphine*, s'appelait d'abord *la Dévote*. A peine annoncée, elle mit l'agitation dans un certain monde. On se demandait jusqu'où l'écrivain pousserait la satire du caractère qu'il entreprenait de peindre. Il y avait, en effet, dans cette donnée, ainsi

que dans celle de *Tartufe*, deux sujets se côtoyant et que tout l'art le plus fin arrive avec peine à ne pas engager l'un dans l'autre par une confusion facile, la religion et la religiosité, la sincérité et le mensonge, la foi et l'hypocrisie, le culte et le commerce du culte. Des gens d'une piété vraie, éclairée et réfléchie, ont à côté d'eux les simples d'esprit, qui ne voient la religion qu'à travers des pratiques passées en habitudes machinales, et les intrigants habiles, pour lesquels les affectations de dévotion et la recherche des affiliations pieuses sont des voies détournées à l'avancement ou à la fortune. Cette dernière classe, plus remuante que les deux autres, se montre la plus passionnée dès que les questions religieuses sont en jeu. Sachant la valeur du masque qu'elle revêt, il ne lui plaît point de voir ce masque soulevé. Si la pièce de M. Sardou n'avait frappé que ces comédiens, les attaques préventives dont elle fut l'objet auraient été si complétement injustes, que la commission, en s'en montrant touchée, aurait commis une erreur grave.

Mais la pièce dépassait le but. Le titre : *la Dévote*, impliquait une peinture générale. Ce n'était plus un type exceptionnel, une physionomie caractéristique de la tartuferie contemporaine, mais le type universel, la physionomie commune de la femme dévote. Or était-il femme plus odieuse, plus coupable, plus hypocrite ? Cette peinture absolue de la dévote avait-elle été le vrai but de l'auteur ? Il est difficile de le penser. Ce qu'il avait merveilleusement photographié, c'était un tableau plus restreint, le tableau d'un coin de Paris, de sa population, de ses habitudes ; de l'ancienne rue Cassette avec

ses vieilles demeures monacales, son personnel aux allures discrètes, trottinant menu à travers la piété et en faisant toute sa vie ; du quartier Saint-Sulpice, ce vaste bazar de statuettes, d'images, d'orfévrerie et de costumes ; c'était ce monde de la dévotion extérieure, ce centre du catholicisme parisien, cette petite ville cléricale au milieu de la grande cité, que l'auteur nous avait paru vouloir peindre. Mais la verve comique, l'entrain de l'œuvre, la nature même du sujet, avaient dominé son esprit. Les coups, qui ne semblaient viser que les coteries, le ridicule et le vice, portaient souvent plus loin ; les attaques contre les momeries, les hypocrisies intéressées et la casuistique jésuitique frappaient parfois plus haut et allaient jusqu'à la religion elle-même. Les scrupules les plus honorables des consciences catholiques, sincères dans leur foi, auraient eu droit de se blesser, non point que ces railleries les atteignissent, mais parce qu'elles savent très-bien leur portée et leur action sur l'esprit si malléable d'un certain public.

L'examen de la pièce passa par des phases nombreuses. Autorisée, suspendue ensuite, rendue enfin, *la Dévote* dut subir d'assez graves modifications. On demanda à l'auteur de vouloir bien supprimer ou atténuer ce qui touchait directement à la religion elle-même ou à la vraie dévotion. Le titre généralisateur disparut ; le drame s'appela *Séraphine*. L'auteur accomplit cette série de sacrifices pénibles ; il obtint néanmoins de les restreindre aux proportions qui lui parurent compatibles avec l'intérêt de son drame. Il aurait pu aller plus loin dans cette voie. Le lendemain de la première représentation, il dut, sous la pression d'une partie du public, faire de

nouvelles et plus larges coupures. Elles ne suffirent point encore à calmer toutes les susceptibilités, sincères ou fausses. Les protestations, si diverses qu'en fussent les causes, se renouvelèrent souvent pendant le cours des représentations.

Avant de quitter ce sujet, disons quelques mots d'un ouvrage qui y tient par plus d'un lien et qui fit grand bruit : *les Deux Reines* de M. Legouvé. Cette œuvre remarquable fut jugée inopportune, parce qu'elle touchait à la papauté et transportait sur le théâtre cette question ardente de Rome au moment où, à Rome même, les troupes de France protégeaient le pouvoir pontifical contre ce que, selon leurs opinions, les uns appelaient les légitimes aspirations, les autres les ambitions iniques du gouvernement italien. En d'autres temps, cette tragédie n'eût pas soulevé plus d'objections qu'en 1846 n'en avait fait naître *Agnès de Méranie*, et, pas plus que le drame de M. Ponsard ne le fut à cette époque, la pièce de M. Legouvé n'aurait été un appel aux passions des partis. La politique sert mal les lettres. Elle les sert à la façon de ces condiments qui relèvent les mets insipides, mais nuisent aux chairs savoureuses par elles-mêmes. M. Legouvé avait longuement mûri son travail. Il n'avait livré carrière à sa verve dramatique qu'après s'être, pour ainsi dire, imprégné par une étude consciencieuse de l'esprit du temps et des personnages. Aussi montra-t-il un étonnement aussi profond que sincère, lorsqu'il se trouva en présence des objections nées des circonstances. On s'efforça de faire admettre par son esprit, ramené des sphères poétiques sur le terrain banal de la réalité, qu'il pouvait y avoir quelques incon-

vénients à agiter sur la scène la question du pouvoir du pape quand l'existence de la papauté se trouvait en jeu, et qu'à tort ou à raison, là n'était point la question, la France lui prêtait l'appui de son drapeau. On ne put se flatter d'y être parvenu. Cependant, laissant là cette grande figure de la papauté dans l'histoire, ceci sortirait de notre cadre, il était impossible de méconnaître le rôle important que jouait à l'heure même le catholicisme en France, le nombre de ses fervents et leur ardeur rendue plus passionnée par l'attaque et par la lutte. A ce point de vue seul, la censure voulut envisager *les Deux Reines*. Elle pensa que l'œuvre tragique du poëte, quelle que fût l'élévation de la forme, ne saurait maintenir le public dans les placides régions de l'art; elle craignit que, malgré la volonté de l'auteur, l'histoire ne fût débordée par l'actualité et que l'on ne vît les haines furieuses et les passions violentes qui s'agitaient autour de la question romaine faire irruption dans la salle. Ce qu'elle proposa donc, ce ne fut nullement une interdiction, mais un ajournement à des jours plus calmes. Cette proposition fut adoptée.

VI

RÉSUMÉ

Résumé. — La Morale au théâtre. — Les Projets de réforme. — La Censure répressive. — Les Projets de M. Hostein. — Les Censeurs-inspecteurs. — La Commission d'appel. — Du rôle de la Commission d'examen. — Le Défaut de pénalité. — *Pied-de-Fer*.

Telles sont les affaires principales que la censure théâtrale a dû examiner pendant ces vingt dernières années. Nos efforts ont tendu à présenter cette étude succincte d'histoire administrative, et un peu d'histoire littéraire, sous un jour impartial. Nous espérons avoir montré que, sans s'arrêter à ces quelques suppressions de détail qu'une malicieuse hostilité se plaît à rechercher ou à inventer avec une persévérance qui pourrait être plus loyale, la censure des théâtres, par les grands principes de morale et d'ordre public qu'elle avait mission de défendre, se trouvait chaque jour en face des plus hautes questions qui puissent préoccuper la société. Nous avons dit comment, à différentes époques et dans diverses circonstances, chacun de ces points importants avait été examiné. Si nous avons défendu ce qui aujourd'hui encore nous semble avoir été une œuvre de bon

sens, de justice et de prévoyance, nous nous sommes exprimé sans détours sur les faits qui nous ont paru regrettables. Ces faits, l'esprit de parti s'en est emparé; il les a exagérés, afin de servir cette conclusion, qu'il aurait mieux valu abandonner à la libre discrétion des théâtres la morale et la politique.

Nous avons dit plus haut ce que nous pensions de la liberté absolue du théâtre politique en France. Quant à la morale, nous ne saurions nous ranger parmi les optimistes qui comptent, pour tempérer les écarts dramatiques, sur la juste sévérité du parterre et sur le progrès des mœurs. Nous avons si souvent vu le parterre indulgent à tout ce qui flatte ses passions et ses vices, les théâtres si enclins à exploiter tous ses mauvais penchants, que nous ne pouvons avoir la moindre confiance dans les indignations vengeresses des spectateurs; ils ont des accès de pudeur, c'est vrai, mais ce ne sont que des accès capricieux et sans lendemain. Quant aux progrès de la vertu publique, nous les espérons; mais s'ils arrivent, ce sera pas à pas, par un ensemble d'idées élevées et saines qui, entrées graduellement par l'éducation de l'enfant dans l'âme de la nation, deviendront sa vie, et surtout sa discipline. Jusqu'à ce jour, heureux entre tous, il convient de ne point se faire d'illusion sur l'influence véritable du théâtre. Le théâtre surfait son action pour le bien, lorsqu'il attribue une force moralisatrice directe aux théories qu'il dramatise plus ou moins habilement. Le coup de pistolet dont meurt Olympe empêcha-t-il jamais un imbécile ou un coquin d'épouser une créature? L'exemple de madame Aubray décidera-t-il une mère de famille à jeter son enfant

dans les bras d'une fille-mère en lui disant : Épouse-la? Mercadet a-t-il enlevé un actionnaire aux sociétés les plus hyperboliques? Le joueur de Regnard et celui de Ducange arrachent-ils un client aux tripots? Mais Tartufe lui-même, l'immortel chef-d'œuvre, a-t-il fait tomber le masque de l'hypocrisie et ouvert les yeux d'une seule dupe? Le théâtre de mœurs, à ne prendre que les œuvres les plus hautes, agit sur l'esprit d'une façon puissante, mais non à un point de vue particulier et spécial. Comme toutes les grandes expressions de l'art, il surexcite l'âme, fait bouillonner la poitrine, remplit la tête qu'il exalte d'aspirations générales vers le beau. Mais, quant à corriger le vice par les railleries, les mœurs par le rire, laissons les auteurs se draper dans ce vieux paradoxe poétique, innocente satisfaction que se donne leur amour-propre. Que le théâtre n'emploie point son action sur les sens à nourrir et à développer les instincts immoraux de la foule, on est en droit de lui imposer cette vertu ; qu'il reste, et ce rôle est déjà beau, la plus honnête et la plus généreuse distraction des intelligences, mesurant ses scrupules au degré de lumières de son public. Mais qu'à aucun prix on ne le laisse devenir un agent de perversion. Cette voie est si tentante, et pour les directeurs et pour les auteurs; elle est facile, elle a pour elle les encouragements assurés du public; la fortune et le succès sont au bout du chemin. La tâche de la censure doit être d'arrêter le théâtre sur cette pente funeste. Tel est le but auquel la commission d'examen n'a cessé de tendre; tel est le but qu'elle aurait atteint d'une façon plus complète peut-être, si elle avait eu une liberté moins

restreinte dans l'accomplissement de son devoir. Mais, avant d'aborder brièvement ce sujet, arrêtons-nous un instant aux projets qui s'agitèrent dans quelques esprits. Le besoin de tenter du nouveau, le désir de montrer du libéralisme en émancipant le théâtre, un certain mécontentement que n'était pas sans exciter parfois la ténacité des examinateurs dans des opinions qu'ils croyaient utiles et salutaires, peut-être aussi quelques autres causes qui nous échappent, inspirèrent à diverses reprises au gouvernement l'envie de réformer le système en vigueur. Mais toutes les organisations projetées offraient à leur tour des difficultés sérieuses ; aussi aucune n'avait-elle eu le temps de prévaloir, quand survint la révolution du 4 septembre, dont on profita pour faire trancher la question d'une façon plus radicale.

La censure répressive a eu, elle a encore de nombreux partisans, surtout parmi les personnes étrangères aux théâtres. La répression, à ne l'envisager qu'au point de vue théorique, séduisait les esprits par son apparence de justice et de libéralisme. Mais si l'on descendait dans la vérité des choses, on voyait bientôt quels embarras et quels périls elle créait pour les théâtres, et l'on comprenait pourquoi les directeurs, officieusement consultés par l'administration, se prononçaient presque unanimement pour le système préventif. Transportons-nous à la première représentation d'une pièce. Le commissaire spécial, le censeur, l'inspecteur, en un mot, l'agent du ministre de l'intérieur, quel que soit le nom dont vous l'appeliez, croit devoir déférer à la justice, soit la pièce, soit les passages qui lui paraissent à incriminer. La première mesure est naturellement de

suspendre les représentations; mais déjà la pièce est analysée et commentée par des milliers de journaux qui l'ont fait connaître à la ville entière. La suspension, qui peut mettre le théâtre aux abois, est une lourde responsabilité. Elle est néanmoins prononcée; la justice va donc examiner la question. Après ce grand éclat, que feront les tribunaux? quel jugement atteindra les libertés excessives d'allures, les immoralités de détails, les mots graveleux, les gestes indécents, les costumes trop nus, les personnalités discutables, les violences hypocritement discrètes, les calomnies et les agressions habilement présentées? quelle condamnation pourra frapper ces délits, tout d'impression, tout de nuances, tout de détails, qui, la plupart du temps, composeront la pièce poursuivie, et qu'il serait difficile, à de rares exceptions près, de préciser juridiquement? La pièce, malgré les plus réels inconvénients, pourra, devra même être acquittée par le tribunal. Mais avant d'arriver à cet acquittement, qui n'impliquera nullement son innocuité, la pièce aura dû subir les formalités et les lenteurs de la justice la plus active. Le théâtre, il est vrai, trouverait une compensation à cette perte de temps dans la réclame que ferait le procès aux côtés choquants de la pièce. Si cependant le tribunal avait trouvé un délit suffisamment accentué pour prononcer une condamnation, quelle serait cette condamnation? Il n'y a qu'à rappeler le code de la censure répressive, présenté en 1831 par M. de Montalivet, afin de savoir les conséquences du système. Mais au moins ce régime préservait-il l'auteur dramatique de la censure préventive?

Un ancien directeur, M. Hostein, converti l'an passé

à la censure répressive, après avoir, jusque-là, professé l'opinion contraire, proposait un système mixte. M. Hostein, dans la brochure qu'il a publiée, demandait que les pièces fussent examinées préventivement par un conseil des théâtres. Toutefois aucun changement n'aurait été obligatoire avant la représentation. En cas de scandale, la pièce était suspendue. Ici une vieille expérience mène droit l'homme de théâtre au point vicieux. Il savait trop à quel degré les intérêts de cette nature sont pressants, et il concédait au ministre le droit de retirer sa plainte et de laisser jouer la pièce le soir même, si les auteurs et les directeurs venaient à lui soumettre et à lui faire agréer des modifications ou des corrections satisfaisantes. Se serait-il trouvé beaucoup de directeurs qui, pris entre la nécessité vitale d'ouvrir leurs portes le plus promptement possible et le désir de sauver l'intégrité de l'œuvre en affrontant les délais judiciaires, auraient résisté héroïquement et ne se seraient pas, dans la journée même, soumis aux changements, qui auraient pu leur épargner un désastre ou tout au moins une perte d'argent? Mais, pénétrant plus avant dans les habitudes et dans les nécessités des théâtres, M. Hostein pouvait-il croire que, soit avec le système répressif, soit avec le système mitigé qu'il proposait, les directeurs ne seraient pas bientôt arrivés à devancer la justice inquiétante du lendemain par une véritable censure, que cette censure fût toute personnelle, ou qu'elle s'appuyât sur l'avis officieusement sollicité des représentants du ministre auprès de leur théâtre? Les auteurs en renom auraient sans doute dominé ce trouble des intérêts effarouchés, cette

censure de la peur ; mais le *servum pecus*, la masse, il lui aurait bien fallu s'y soumettre. Dans ce cas, dit-on, la responsabilité du gouvernement se trouvait dégagée ; l'auteur s'exécutant lui-même, la censure affectait des allures de sacrifices volontaires. Nous avons entendu ce raisonnement, même sous le régime de l'examen préalable. On se paye ainsi d'un sophisme qui ne trompe personne, ni l'administration, qui impose un changement à la bonne volonté, quelquefois à certains intérêts de l'auteur, ni l'auteur, qui l'accepte, sans trop mauvaise grâce peut-être, mais enfin qui, au fond, le subit. Le système répressif, comme dernière conséquence, amenait donc fatalement une censure hypocrite et inavouée, mais très réelle, et, pour arriver à ce résultat mauvais et sans dignité, il fallait passer par des scandales impunis ou par des répressions ruineuses.

Un autre projet, qui a été dans l'air, consistait à établir des censeurs-inspecteurs. Spécialement attachés à un théâtre, et réunissant les deux parties du service jusqu'alors distinctes, ils auraient eu tout à la fois une censure restreinte du manuscrit et l'inspection de la scène. Ce système pouvait paraître une simplification ; en réalité, il aurait affaibli l'action administrative, s'il ne l'avait annihilée, sans assurer à l'écrivain et au théâtre un examen plus intelligent et plus équitable. Une commission d'examen est un être collectif, dont l'opinion définitive et réfléchie se forme de plusieurs opinions se contre-balançant l'une l'autre, se tempérant par la discussion, et forcées de se fondre entre elles pour aboutir à une décision moyenne et vraie, à un ensem-

ble modéré et calme. Si cette unité compacte assure une garantie à l'écrivain, elle est en même temps une force pour l'administration. Comment résistera un homme isolé? Arrivé au théâtre, n'ayant point à s'appuyer sur des décisions prises en dehors de lui, de quelle façon, dans ce milieu remuant et agressif, supportera-t-il les discussions pour chaque phrase, pour chaque mot? L'impersonnalité faisait la force de la commission dans son cabinet; le rôle passif et exécutif faisait la force de l'inspection au théâtre. Les efforts les plus loyaux d'un censeur-inspecteur, ferme dans son devoir, lettré, intelligent, ne l'auraient pas empêché de devenir bientôt suspect aux intéressés; son individualité étant continuellement engagée dans la lutte, il aurait servi de cible à la presse légère; le contact permanent avec le monde des théâtres ne lui permettait point de trouver indifférentes, ainsi qu'elles l'étaient à une commission, les malices et les railleries du petit journalisme, car elles lui auraient fait rapidement, dans les théâtres et dans le public, une notoriété ridicule et sa tâche serait devenue chaque jour plus difficile.

Lors de l'enquête qui eut lieu au Conseil d'État en 1859, quelques personnes avaient proposé de constituer une censure à deux degrés, en créant une commission d'appel. Cette organisation n'a jamais dû être sérieusement mise en pratique. La commission supérieure se serait établie avec peine. Ce système présentait cependant un avantage : il permettait au ministre, personnalité essentiellement changeante, qui jusqu'à présent a été l'arbitre suprême de toutes les questions, de laisser à ses chefs de service et à son administration une

initiative plus complète. La ligne de conduite de la censure, ses idées, sa jurisprudence, y auraient gagné de la fixité. Mais comment réduire le recours des auteurs à de justes limites? Là était la difficulté grave. Et si les affaires les plus importantes, soit en elles-mêmes, soit par les intérêts qu'elles mettaient en question, n'avaient pas été réservées à la commission supérieure, si toutes les minuties de détail (et comment l'empêcher?) avaient pu donner lieu à des réclamations arrivant jusqu'à elle, le travail de la veille eût été à recommencer chaque matin; l'une des deux commissions aurait fait bientôt double emploi et serait vite devenue un rouage inutile.

S'il était facile de détruire l'organisation existante, il était, on le voit, moins aisé de lui substituer un système nouveau. Plus nous regardons aujourd'hui d'un œil calme et désintéressé un passé si près et pourtant déjà si loin de nous, plus nous nous convainquons que le remède aux défectuosités de la censure théâtrale se trouvait, non dans une suppression du mécanisme en vigueur, mais dans une amélioration du service. N'y avait-il pas lieu de prêter une oreille attentive aux observations critiques du public et, tout en faisant la part de leur exagération préméditée, de se rendre compte des périls qu'entraînait pour les mœurs générales du pays un trop grand relâchement dans l'autorisation de certaines pièces? Un examen rapide aurait montré, croyons-nous, que si la censure ne réussissait pas toujours dans ses efforts, ce n'était point sa constitution qu'il fallait accuser de cette faiblesse : cette faiblesse, des causes de nature diverse l'avaient amenée. Les unes tenaient à l'atmosphère dans laquelle se mouvait la so-

ciété, aux idées, à la vie, aux habitudes, à la littérature du jour. Ces causes étaient générales; le théâtre en subissait l'influence; la censure devait, dans une juste mesure, tenir compte de ce milieu inéluctable. Les autres plus spéciales, et celles-là plus faciles à corriger, étaient les influences personnelles, l'abus des pressions amies et souvent des pressions ennemies, la perpétuelle préoccupation d'une certaine presse, les considérations politiques, la volonté, partant de haut, de tourner les difficultés et d'éviter les affaires, enfin les fluctuations imprimées à l'esprit de direction par les changements ministériels. La responsabilité de la commission d'examen se trouvait dégagée des actes qui résultaient de ces causes multiples. Le rôle essentiellement consultatif, qui lui revenait, facilitait sa tâche et la lui rendait moins pénible; lui enlevant toute liberté d'action, dans les affaires graves, bien entendu, il la fit plus d'une fois l'organe passif et obéissant de décisions prises en dehors d'elle. Là, croyons-nous, on pouvait chercher le remède aux inconvénients que nous avons signalés. Au lieu de s'en prendre à la commission, c'est à elle que le gouvernement aurait pu demander un point d'appui, un rempart contre les complaisances qu'il subissait. La commission d'examen, si on lui avait imposé l'indépendance et en même temps la responsabilité, se serait certes trouvée dans une position personnellement moins commode; mais elle aurait eu tout à la fois une force qui lui aurait permis d'être ferme dans la sévérité et méthodique dans les décisions, un frein qui aurait obligé son esprit à la largeur de vues et à la modération indispensables à son œuvre. L'administration

supérieure, se constituant la surveillante de la censure, au lieu de se faire elle-même la censure tout entière, se serait trouvée du coup à l'abri des sollicitations, des préoccupations diplomatiques, des influences enfin de toute nature qui seraient forcément restées étrangères à une réunion d'hommes indépendants, connaissant le théâtre et ayant à rendre un compte sérieux du devoir accompli. L'organisation, ainsi comprise, substituait la responsabilité effective des examinateurs à l'action complétement irresponsable du ministre; elle aurait créé pour ceux ci l'obligation de ne pas prêter l'oreille aux considérations secondaires et privées et de n'écouter que les intérêts généraux et supérieurs de la société.

Rappelons, pour terminer, la lacune grave que nous avons signalée dans la loi, l'absence de pénalité. Une impunité presque complète était assurée aux théâtres habilement récalcitrants. Des pièces subissaient petit à petit, soirée par soirée, une refonte telle, que, de l'œuvre jouée le premier soir, il ne restait presque que le squelette. Les artistes rétablissaient les effets enlevés, remaniaient des scènes, ou y ajoutaient des charges nouvelles. L'inspection ne pouvait se livrer qu'à une constatation impuissante. Un censeur, causant avec un auteur, lui demandait en plaisantant à quelle représentation il faisait dire les phrases coupées : « A la première, » lui répliqua-t-il. Le mot était exagéré dans son impertinence; mais cette exagération n'était pas toujours éloignée de la vérité. L'incident suivant, qui s'était produit sur le théâtre de la Porte-Saint-Martin, en 1851, aurait dû montrer la nécessité de porter re-

mède à cette faiblesse de la loi. Le théâtre de la Porte-Saint-Martin jouait un drame de Léon Gozlan, *Pied-de-Fer*. De nombreuses suppressions avaient été faites dans un tableau de bagne, et notamment dans les rôles de deux galériens plaisants. Non-seulement on ne tenait aucun compte des suppressions convenues, mais, de plus, chaque soir, les comiques chargés de ces deux rôles principaux aggravaient le cynisme de la situation par des plaisanteries nouvelles. L'inspecteur des théâtres reçut l'ordre d'agir. Le difficile était de surprendre les acteurs en flagrant délit : dès que l'inspecteur arrivait, un signal, parti du contrôle, les prévenait en scène, et le texte était immédiatement respecté. Cependant, un soir, la mystification prit fin. La surveillance du théâtre se trouva en défaut, l'inspecteur passa inaperçu, et le procès-verbal fut dressé. On cita l'artiste et le directeur devant le tribunal; pour quel résultat? Une condamnation légère, qui ne fut jamais exécutée, si nous nous souvenons bien. Quant à l'inspecteur, qui avait fait son devoir, mal soutenu par le ministère public, il fut bafoué pendant une heure par un avocat; il sortit de là, se promettant de ne plus recommencer une campagne pareille. Il n'était point dans le faux; ses successeurs l'imitèrent. En effet, une pénalité bien précise faisant défaut, il n'y avait qu'une mesure administrative, le retrait définitif ou temporaire de l'autorisation de la pièce, qui pût s'appliquer utilement. Cette mesure aurait entraîné la plupart du temps la fermeture momentanée du théâtre; parfois peut-être elle aurait servi de prétexte à un désastre imminent. Aussi recula-t-on toujours devant une extrémité sévère, mais qui seule, toutefois,

aurait atteint le but, si on s'était décidé à y recourir dans des cas très-rares certainement, mais, lorsque cela était nécessaire, sans hésiter et avec énergie. Quelques exemples, frappant des théâtres bien placés et en pleine prospérité, et non des scènes ignorées et misérables, auraient suffi pour rendre les théâtres et les artistes plus scrupuleux. En présence de ce parti pris tacite de ne jamais sévir, il n'y avait pour la censure théâtrale que deux choses à faire : la première, éviter une lutte où une défaite ridicule était assurée, la seconde, et la seule bonne, s'efforcer de conquérir sur les directeurs une influence morale assez grande pour qu'ils acceptassent loyalement et fissent d'eux-mêmes respecter les décisions prises.

FIN.

TABLE

PARIS — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.



